ویرایش جدید

فرهنگ اصطلاحات ادبی

واژه نامه مفاهیم
و
اصطلاحات ادبی
فارسی و اروپایی
(تطبیقی و توضیحی)

تألیف سیما داد



فرهنگ اصطلاحات ادبی

«ویرایش جدید»

واژه‌نامهٔ مفاهیم و اصطلاحات ادبی

فارسی و اروپائی

(تطبیقی و توضیحی)

تألیف

سیما داد



انتشارات مروارید

داد، سیما.
فرهنگ اصطلاحات ادبی / واژه‌نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپائی به شیوه تطبیقی و توضیحی / تألیف سیما داد [ویرایش جدید]. تهران: مروارید ۱۳۷۸.
ISBN 964-6026-68-0
فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا.
واژه‌نامه.
کتابنامه:
۱. ادبیات ـ اصطلاح‌ها و تعبیرها. ۲. ادبیات فارسی ـ اصطلاح‌ها و تعبیرها. ۳. ادبیات ـ واژه‌نامه‌ها ـ فارسی. ۴. ادبیات ـ واژه‌نامه‌ها ـ انگلیسی. ۵. فارسی ـ واژه‌نامه‌ها ـ انگلیسی. ۶. زبان انگلیسی ـ واژه‌نامه ـ فارسی. الف. عنوان. ب. عنوان: واژه‌نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپائی.
1. Persian Language - Dictionaries - English.
1. English Language - Dictionaries - Persian.
PN۴۴/۵/د۲ف۴ ۸۰۳
۱۳۸۰
کتابخانه ملی ایران ۵۰۴-۷۸م

ویرایش جدید: چاپ اول ۱۳۸۲، چاپ دوم ۱۳۸۳، چاپ سوم ۱۳۸۵



انتشارات مروارید
تهران: خیابان انقلاب، روبه‌روی دانشگاه تهران، ۱۳۱۲ / ص. پ. ۱۶۵۴-۱۳۱۴۵
تلفن ۶۶۴۰۰۸۶۶ - ۶۶۴۱۴۰۴۶ - ۶۶۴۸۴۰۲۷ _ ۶۶۴۸۴۶۱۲
morvarid_ pub@yahoo.com
فروش اینترنتی www.iketab.com



فرهنگ اصطلاحات ادبی
تألیف سیما داد
چاپ سوم ۱۳۸۵
چاپ دیدآور
صحافی نوری
تیراژ ۲۲۰۰ جلد
شابک ۰ - ۶۸ - ۶۰۲۶ - ۹۶۴ ISBN 964-6026-68-0



به نام خداوند تنزیل و وحی

پیشگفتار ویرایش جدید

ویرایش جدید کتاب فرهنگ اصطلاحات ادبی که پیش روی شماست با هدف پاسخگوئی به چند ضرورت در طول زمانی که بیش از یک‌سال و نیم طول کشید، انجام گرفته است. نخست، ضرورت بالقوه‌ای است که در نَفْسِ کتابهای مرجع نسبت به روزآمد شدن وجود دارد. تولد اندیشه‌ها و تفکرات نو خصیصهٔ حیات فکری و اجتماعی بشر است. این نو شدن نیز به نوبهٔ خود در عرصهٔ اندیشه به ابداع زبان و واژگانی در خور و تازه منجر می‌شود. در ارتباط با فرهنگ حاضر، این امر به ویژه در زمینهٔ جریان‌های نقد و نظریهٔ ادبی و برخی از صناعات صدق می‌کند، از اینرو در ویرایش جدید فرهنگ اصطلاحات ادبی علاوه بر بسط و بازنگری در مقالات و مدخل‌های کتاب، مؤلف مدخل‌های تازه‌ای در زمینه‌های مختلف اعم از صناعات، نظریه‌ها و تحولات معاصر ادبی به کتاب افزوده که موجب روز آمدن شدنِ فرهنگ مذکور تا حد پاسخگوئی به بسیاری از پرسش‌های پژوهشگر امروز شده است.

دومین انگیزه از ضرورتی مایه می‌گیرد که در حرفهٔ معلّمیِ نگارنده نهفته است. طی سالها تدریس و چالش در زمینهٔ واژگان و متون ادبی ایرانی و انگلیسی به دانش‌آموختگان ایرانی در دانشگاه‌ها و دانش‌آموزان غیرایرانی در کلاسهای درس ادبیات انگلیسیِ دیپلم بین‌الملل، نویسنده به نگاهی تازه و تسلّطی بیش از پیش نسبت به صناعات و دیدگاه‌های ادبی و حوزهٔ معنائی آنها دست یافت که خود انگیزه‌ای بسیار قوی برای تجدیدنظر در تعاریف و ارائه شواهد بیشتر به بیانی سلیس و بدور از پیچیدگیِ اینگونه مفاهیم شد.

علاوه بر موارد فوق، پیشرفت‌های چشمگیر صنعت چاپ و نیاز به آرایش جدید و حروف چشم‌نواز در چاپ کتاب، بازنگری در حوزهٔ مسائل فنی را نیز به عنوان ضرورتی دیگر پیش کشید. اقدام به این امر مدیون مدیر محترم انتشارات مروارید و سرکار خانم ایلی و ابتکارها و زیبائی‌های امور فنی کتاب مدیون زحمات آقای مسعود فیروزخانی و همکارانشان می‌باشد که در همین‌جا فرصت را مغتنم می‌شمارم و سپاس صمیمانه خود را جمله تقدیم ایشان می‌نمایم.

اما به رغم تغییراتی که در جزئیات چاپ صورت گرفته، ترتیب و نظام کتاب به همان روال سابق و مشتمل بر سه بخش است: پیکرهٔ کتاب، فهرست الفبائی انگلیسی - فارسی و فهرست الفبائی فارسی - انگلیسی. ضمائم کتاب جز آنچه بر آنها افزوده شده، به همان کیفیت چاپ نخست باقی مانده است. تنها تغییر در این مورد مربوط به ذکر عناوین کتابهائی است که مورد استفاده قرار گرفته و به صورت اختصار در پایان قسمت‌های مربوطه آمده است. جدول راهنما در ابتدای کتاب عناوین کامل را در برابر علائم اختصاری نشان می‌دهد.

در اینجا احساس وظیفه می‌کنم، دینی را که به دو استاد گرانقدرم آقایان دکتر احمد کریمی حکاک و دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی به لحاظ نقش ارزشمندشان در شکل‌گیری و جهت‌دهی فکر اولیه این کتاب، دارم ادا کنم و به جبران تأخیری که به دلایلی در چاپ اول کتاب نسبت به ابراز قدردانی اینجانب از ایشان پیش‌آمد، نهایت سپاس قلبی خود را تقدیم می‌نمایم. همچنین از آقای دکتر بهرام مقدادی که همواره مشوق من بوده‌اند تشکر می‌کنم. بدون شک انجام کاری با این حجم و تنوع نمی‌تواند بدون مساعدت‌های معنوی و هدایت‌های دلسوزانه افراد دیگر توفیق یابد. از اینرو مراتب سپاس خود را در برابر کسانی که پیش از این نام برده‌ام (در پیشگفتار چاپ اول) و کسانی که به دلیل اجتناب از تطویل کلام از ذکر نامشان به ناچار صرفنظر کرده‌ام، ابراز می‌نمایم. امیدوارم به یاری خداوند منّان حاصل کار هم موجب روسفیدی نگارنده در محضر این بزرگواران، و هم موجب خشنودی ایشان از دستاورد نویسنده بشود.

با احترام ـ سیما داد

شهریور ۱۳۸۲ تهران

دیباچهٔ چاپ اول

فکر اولیهٔ تألیف کتابی که پیش روی شماست از زمانی که نگارنده در دورهٔ فوق‌لیسانس ادبیات انگلیسی دانشگاه تهران (سال‌های ۱۳۶۰-۱۳۵۶) تحصیل می‌کرد در ذهن پا گرفت. از آن زمان سال‌های مدیدی می‌گذرد اما در تمام این ایام، کار تهیه، تحقیق، تألیف و تنظیم مقالات این کتاب به طور مداوم جریان داشته است. بدینگونه، کتاب حاضر محصول سال‌ها تحقیق و جستجو و تلاش مستمری است که منشأ آن تصمیم برای جبران خلاء ناشی از فقدان منبعی بوده که بتواند ضمن ارائه برابر نهاده‌هائی دقیق و تخصصی برای مفاهیم و واژگان ادبی اروپائی، مشحون به توضیحات و امثله‌ای باشد که هستهٔ معنائی هر واژه را کاملاً برای پژوهنده روشن سازد.

متأسفانه منابع موجود، چه در فارسی و چه در زبانهای اروپائی یا یک زبانه هستند، یا صرفاً به ذکر برابر نهاده‌هائی اغلب غیرفنی اکتفا کرده‌اند. فقدان چنین مأخذی باعث می‌شود تا مترجمین متون ادبی یا خوانندگان علاقمند در مواجهه با یک اصطلاح فنی ادبی در زبان انگلیسی یا دیگر زبان‌های اروپائی به برابر نهاده‌های غیرفنی اکتفا کنند. حال آنکه زمینهٔ تخصصی هر رشته ایجاب می‌کند تا واژگان آن رشته حتی‌الامکان با برابر نهاده‌های همگن و شایستهٔ همان رشته عرضه شود و مؤلفان و مترجمان به جای ابداع لغات و اصطلاحات جدید ـ که اغلب فاقد رسانگی معانی واژه‌های تخصصی هستند ـ با جستجو به بازیابی برابرهائی مبادرت ورزند که در زبان فارسی برای بسیاری از این واژه‌ها موجود است.

با عنایت به نیازی که در این زمینه برای مترجمین و پژوهندگان ادبیات فارسی و

انگلیسی وجود دارد، مؤلف از سالها پیش شروع به تحقیق و جستجوئی همپایه و همسان در صناعات ادبی فارسی و اروپائی نمود و برای هر یک از صنایع ادبی که در دائرةالمعارف‌های اروپائی موجود و مطرح بود ـ به جای ابداع واژه‌های تازه، با جستجو در منابع ادبی فارسی و قیاس بین تعاریف مربوط به هر واژه در دو زبان ـ کوشید تا در زبان فارسی واژه‌ای درخور و همگن پیدا کند. در نتیجه برای بسیاری از اصطلاحات ادبی فرنگی معادل‌های فارسی آشنا بدست آمد و بدینگونه می‌توان دید که بسیاری از این اصطلاحات با تعاریف آنها کاملاً انطباق دارد و می‌تواند به راحتی در زبان فارسی رواج یابد.

بدیهی است که پاره‌ای از صنایع به لحاظ تفاوت‌های فرهنگی در واژگان فارسی یا انگلیسی رشد وسیعتری داشته‌اند یا اصولاً در یکی از این دو زبان سابقه‌ای ندارد، و یا چون تمامی زمینه‌های مربوط به آن صنعت یا جریان ادبی از ادبیات اروپا به ادبیات فارسی راه یافته است، اصطلاح مربوط به آنها نیز در زبان فارسی چهره‌ای آشنا ندارد. در اینگونه موارد مؤلف با صلاحدید صاحبنظران ناگزیر از ابداع واژه‌ای تازه بوده است. در برخی موارد نیز که اصطلاح فرنگی از حیث القای معنی رساتر بوده، همان اصطلاح بدون ابداع برابر نهاده‌ای تازه بکار رفته است.

در تألیف و تنظیم مقالات این کتاب، مرجع اصلی، دائرةالمعارف‌های ادبی زبان انگلیسی بوده. در مورد هر عنوان، پس از مراجعه به کتب ادبی فارسی، مؤلف کوشیده است که معادل مناسب آن را در سنت ادبی فارسی‌زبانان پیدا کند. از این رو شاید بتوان امیدوار بود که این کتاب با اتکاء به تنوع منابع مورد استفادهٔ آن بتواند مرجع مترجمین و پژوهشگران علاقمند قرار بگیرد.

فرهنگ حاضر مشتمل بر چند بخش جداگانه است که هر بخش در راستای نیل به هدف خاصی تدوین گردیده است.

نخستین بخش: یعنی پیکرهٔ اصلی کتاب شامل مقالاتی است که در توصیف، تعریف و تطبیق هر عنوان تهیه شده و در هر مقاله سعی بر آن بوده تا با ذکر امثله و شواهد گویا، حوزهٔ معنائی هر اصطلاح در فارسی و فرنگی بیش از پیش برای خوانندگان روشن شود. همچنین از آنجاکه هدف از این بخش برآوردن نیاز خواننده و مراجعه کنندهٔ فارسی‌زبان است، سیر تکاملی اغلب مقالات به گونه‌ای است که خواننده ابتدا با مفهوم و کاربرد واژه‌ای خاص در زبان فارسی آشنا می‌شود، سپس از رهگذر قیاس، مفهوم و کاربُرد معادل انگلیسی همان واژه را در قاموس ادبی اروپا می‌یابد. (البته این روند در نگارش و

تنظیم مقالات مربوط به صناعات و جریان‌های ادبی غیرفارسی قابل اجرا نبوده است.)
ترتیب مقالات این بخش بر مبنای الفبای فارسی می‌باشد.

بخش دوم: شامل واژه‌نامهٔ انگلیسی ـ فارسی کلیهٔ اصطلاحاتی است که در عناوین یا در متن مقالات درج شده است. این بخش پاسخگوی نیاز کسانی است که در جستجوی برابر نهادهٔ فارسی برای اصطلاحات ادبی مأخوذ از زبانهای اروپائی هستند.

بخش سوم: واژه‌نامهٔ فارسی ـ انگلیسی از کلیهٔ واژگانی است که در عناوین یا متن مقالات بکار رفته. این بخش نیز پاسخگوی نیاز کسانی است که در جستجوی برابر نهادهٔ فرنگی اصطلاحات ادبی مأخوذ از زبان فارسی می‌باشند. دو بخش اخیر در عین حال فهرستی از تمامی عناوین و اصطلاحات مندرج در کتاب و همچنین آدرس مقاله‌ای را که به نحوی با یک اصطلاح مربوط می‌شود، در اختیار خواننده قرار می‌دهد.

بخش چهارم: شامل املای لاتین اسامی نویسندگان و شخصیت‌های ادبی و اروپائی است که در متن مقالات از آنها نام برده شده است.

بخش پنجم: فهرست کتب و مقالاتی را دربر دارد که در تألیف کتاب حاضر مستقیم یا غیرمستقیم مورد استناد و استفاده قرار گرفته‌اند. در این بخش هرجا شواهد و مثال‌ها از کتابهای تحقیقی استخراج شده فقط به ذکر نام همان کتاب اکتفا شده و از ذکر نام دیوان‌ها و داستان‌ها صرفنظر گردیده است مگر آنکه مثالی مستقیماً از دیوان شعر یا کتاب داستانی نقل شده باشد. برای ارجاع تنها از یک نشانه نک. (کوتاه شده «نگاه کنید») استفاده شده است. جایگزینی این کلمهٔ اختصاری جلوی هر واژه بدان معنی است که واژهٔ مورد اشاره دارای مقاله‌ای در متن کتاب است.

از آنجاکه هیچ تألیفی، به ویژه در حوزهٔ کتب مرجع نمی‌تواند بدون تأثیرپذیری و اقتباس از آثار مکتوب پیشین پا به عرصهٔ وجود بگذارد، کتاب حاضر نیز از این ویژگی برخوردار است. از اینرو جا دارد بنا بر وظیفه، سپاس خود را از کلیهٔ نویسندگان، شعرا و مترجمینی که آثارشان بطور مستقیم و غیرمستقیم مورد استفاده قرار گرفته ابراز دارم. همچنین سپاس خود را از کلیهٔ اساتید محترمی که در جایِ جای این کتاب مرا مرهون راهنمائی‌ها و مساعدت‌های علمی خود قرار داده‌اند ابراز نمایم به ویژه از اساتیدی که در بدو امر مشوّق من بوده‌اند، و نیز آقای جمال میرصادقی که در بخش ادبیات داستانی از راهنمائی‌های ایشان بهره‌مند گردیده‌ام، آقای رکن‌الدین خسروی که در بخش ادبیات نمایشی مرا یاری داده‌اند، و آقای عمران صلاحی در بخش مطالب و مقالات مربوط به طنز و باید سپاسگزار باشم از آقای علی‌اکبر عبداللهی در ویرایش متون و مقالات، و آقای

منوچهر حسن‌زاده به خاطر همکاری صادقانه‌شان در امور اجرائی نشر کتاب. همچنین از مسؤلان و مجریان محترمی که در بخش فنی چاپ کتاب نهایت تلاش را بکار برده‌اند تا این اثر در شکلی مناسب عرضه شود کمال تشکر را دارم.

کلام آخر: از آنجا که کتاب کنونی نخستین کاری است که بدین شیوه در این زمینه صورت گرفته، مؤلف به هیچوجه مدعی کمال نبوده بلکه معتقد است کمی و کاستی‌های آن، به ویژه در قیاس با مراجع فرنگی و تألیفات اروپائیان، بسیار است. با این همه امیدوار است که این کتاب مورد توجه صاحبنظران زبان فارسی قرار بگیرد و گامی باشد در راه گسترش نقد ادبی زبان ملی ما و تکامل واژگان ادبی عصر حاضر در ایران.

و من‌الله التوفیق

سیما داد ـ اردیبهشت ۱۳۷۱ ـ تهران

جدول علائم اختصاری

★	این عنوان مقاله دارد
←	به مدخل .... مراجعه کنید.
آبعوق	**آشنائی با عروض و قافیه**؛ کلاس ششم ادبی سابق
اد	**ادبیات داستانی**؛ جمال میرصادقی
اصتان	**از صبا تا نیما**؛ یحیی آرین‌پور
الف الف	**انواع ادبی**؛ دکتر سیروس شمیسا
اوح	**امثال و حکم**؛ علی‌اکبر دهخدا
باااا	**بررسی ادبیات امروز ایران**؛ محمد استعلامی
بادزش	**بدیع از دیدگاه زیبائی‌شناسی**؛ دکتر تقی وحیدیان کامیار
بواف	**بهار و ادب فارسی**؛ محمدتقی بهار
بوبن	**بدعت‌ها و بدایع نیما**؛ مهدی اخوان ثالث
تاا	**تاریخ ادبیات ایران**؛ ادوارد براون؛ **تاریخ ادبیات انگلستان**؛ دکتر
لطفعلی	صورتگر
تا	**تاریخ ادبیات**؛ سیدرضا دائی‌جواد
تای	**تاریخ ادبیات یونان**؛ ترجمه ابراهیم یونسی
تن	**تفاوت نقادانه**؛ باربارا جانسون
جر	**جنبه‌های رمان**؛ ادوارد مورگان فاستر ترجمه ابراهیم یونسی

حدا/حسدا	**حماسه‌سرائی در ایران**؛ دکتر ذبیح‌الله صفا
حه	**حرف‌های همسایه**؛ نیمایوشیج
زسپ	**زیباشناسی سخن**؛ میرجلال‌الدین کزازی
زش	**زیب سخن**؛ سید محمود نشاط
سشش	**سبک‌شناسی شعر**؛ دکتر سیروس شمیسا
سشف	**سبک‌شناسی شعر فارسی**؛ دکتر سیروس شمیسا
سش	**سبک‌شناسی**؛ محمدتقی بهار
سغدف	**سیر غزل در شعر فارسی**؛ دکتر سیروس شمیسا
شآ	**شاعر آینه‌ها**؛ محمدرضا شفیعی کدکنی
شبد	**شعر بی‌دروغ**؛ عبدالحسین زرین‌کوب
شدا	**شعر در ایران**
شواف	**شعر و ادب فارسی**
صخدشف	**صور خیال در شعر فارسی**؛ محمدرضا شفیعی کدکنی
عد	**عناصر داستان**؛ جمال میرصادقی
عورعمف	**عقاید و رسوم مردم خراسان**؛ ابراهیم شکورزاده
غش	**غزل‌های شکسپیر**؛ ترجمه بهنام مقدم
فافد	**فرهنگ ادبیات فارسی دری**؛ دکتر زهرا خانلری
فانا	**فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی**؛ دکتر بهرام مقدادی
فع	**فرهنگ عروضی**؛ دکتر سیروس شمیسا
فم	**فرهنگ معین**؛ دکتر محمد معین
فن	**فرهنگ نظام**
فنداف	**فنداف**؛ فن نثر در ادب فارسی
فواف	**فرهنگ و ادب فارسی**؛ زین‌العابدین مؤتمن
قدر	**قصه، داستان کوتاه، رمان**؛ جمال میرصادقی
کسش	**کلیات سبک‌شناسی**؛ دکتر سیروس شمیسا
کن	**کتاب نمایش**؛ خسرو شهریاری
لد	**لغتنامه دهخدا**؛ علی‌اکبر دهخدا
لن	**لغتنامه**؛ علی‌اکبر دهخدا
ما	**مکتب‌های ادبی**؛ رضا سیدحسینی

مش	**موسیقی شعر**؛ محمدرضا شفیعی کدکنی
مه	**معنی هنر**؛ هربرت رید، ترجمهٔ نجف دریابندری
نب قواد	**نقدی بر قرائت رسمی از دین**؛ محمد مجتهد شبستری
نپ	**نوشته‌های پراکنده**؛ صادق هدایت
وزوعو	**واژه‌نامه زبانشناسی و علوم وابسته**؛ همادخت همایونی
وشف	**وزن شعر فارسی**؛ دکتر پرویز خانلری
هدن	**هنر داستان‌نویسی**؛ ابراهیم یونسی
ه، ک، وس	**هرمنوتیک، کتاب، و سنت**؛ محمد مجتهد شبستری

علائم اختصاری لاتین

DL&P	*A Dictionary of linguistics & Phonetics7*
GLT	*Glossary of Literary Terms*
HPOLC	*History and Principle of Literary Criticism*
Finch LT&C	*Linguistic Terms & Concepts*
Elop	*Exploring the Long*
LC&C	
RTCWC.S.L	
PT&RL	
ALOA	
LTT	*Literary Theory Today*



آپولونی-دیونوسی **Appollonian - Dionysian**

این اصطلاح مأخوذ از نام دو تن از خدایان یونان باستان است: آپولو رسول خدایان و الهۀ حامی موسیقی، طب، جوانی و نور بود و گاه با خورشید یکی می‌شد، و دیونوس، الهۀ کشت و زرع و شراب.

نیچه، فیلسوف آلمانی در قرن نوزدهم، این اصطلاح را در کتاب تولد تراژدی (۱۸۷۲) به کار برد تا خِرَد را مقابل غریزه، فرهنگ را مقابل بدویّت و احتمالاً، عقل را در برابر دل قرار دهد. بنا به عقیدۀ نیچه، در تراژدی یونان این عناصر به طور یکسان با هم در آمیخته‌اند به این معنی که گفتگو* عنصر آپولوئی، و آوازهای دسته‌جمعی و دیثی رامب*ها عنصر دیونوسی را دربر دارد.

نیچه از طرح این نظریه نتیجه می‌گیرد که توسعۀ هنر به سبب تقابل مداوم دو عنصر متضاد در زندگی خلاق بشر است، آپولوئی و دیونوسی. دیونوسی، خدای طبیعت و باروری و بخصوص الهۀ شراب و خوشی است. آپولوئی، به منزلۀ آفتابی شدن و آرامش، و دیونوسی، نشانگر طوفان و آشفتگی است. به نظر نیچه، یونانیان این پندارها را برای تحمل‌پذیر ساختن رنج‌ها و مصائب‌شان خلق کردند. او این دو شخصیت اسطوره‌ای را تشخیص*هائی از تمایلات خلّاق و متضاد در آدمی می‌داند. تضاد و کشمکش* بین این دو، هریک را به تلاش بیشتر تحریک می‌کند و این فرآیند نهایتاً به رشد هنر می‌انجامد. از سوی دیگر، این دو تمایل وابستگی خاصی به هم دارند. این دو تمایل در تراژدی یونانی، به اعتدال می‌رسند. (فانا)

(← عبرانیّت / هلنیسم)

آدم‌گونگی / تشخیص

Personification;Prosopopeia

در اصطلاح بیان*، آدم‌گونگی (میرجلال الدین کزازی) یاتشخیص (دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی) آن است که گوینده عناصر بی‌جان یا امور ذهنی را به رفتاری آدمی‌وار بیاراید. برای نمونه در این بیت*:

بر لشگر زمستان، نوروز نامدار
کرده‌ست رای تاختن و قصد کارزار

منوچهری

شاعر در این بیت با نسبت دادن حالاتی چون «رای تاختن» و «قصد کارزار» به نوروز، آن را

همچون موجودی انسانی تصویر* کرده است.

آدم‌گونگی یا تشخیص را یکی از گونه‌های استعاره* نامیده‌اند. آنچه در تعریف استعاره بالکنایه یا استعاره کنائی آمده، آدم‌گونگی را نیز دربرمی‌گیرد؛ از اینرو آدم‌گونگی یا تشخیص به عنوان استعاره، با استعاره بالکنایه / کنائی برابر است زیرا اگرچه در کتابهای بلاغیون (← بلاغت) قدیم ایرانی از آن به طور مستقل بحث نشده است، ویژگی‌های استعاره کنائی را دارد. این نوع استعاره حدوداً از قرن چهارم به بعد در اشعار شعرای ایرانی ظاهر می‌شود. منجیک ترمذی شاعر نیمه دوم قرن چهارم ممدوح خود را کسی توصیف می‌کند که با «دشنهٔ آزادگی» «گلوی سؤال» را می‌برد.

اما به عنوان یک ویژگی سبک شناسیک (← سبک‌شناسی) آدم‌گونگی یا تشخیص در اشعار منوچهری بسامد قابل توجهی دارد. منوچهری این ترفند را چنان در توصیف طبیعت به کار می‌برد که اشعارش نوعی بیان روایتی (← روایت) پیدا می‌کند. برای مثال:

شاخ انگور کهن دخترکان زاد بسی
که نه از درد بنالید و نه بَرزَد نفسی
همه را زاد به یک دفعه نه پیشی نه پسی
نه وراقابله‌ای بود و نه فریادرسی

پس از او، اسعدی گرگانی آن را در اشعار خود، در حوزه‌ای حسّی و محدودتر به کار می‌برد مثلاً در بیت زیر دربارهٔ شب چنین گوید:

درنگی گشته و ایمن نشسته
طناب خیمه را بر کوه بسته

(صخدشف)

نمونه‌های دیگر:

مگر بخت رخشنده بیدار نیست
وگرنه چنین کار دشوار نیست

فردوسی

میرجلال الدین کزازی در شرح سابقهٔ آدم‌گونگی آن را به عنوان استعاره کنائی بازتابی از باورهای باستانی و جهان‌بینی اسطوره*ای می‌داند زیرا انسان اسطوره‌ای در هر چیز نشانی از خود را می‌بیند و می‌یابد. برای مثال در بیتی که نقل شد، خفتگی بخت پنداری شاعرانه نیست بلکه باوری باستانی است چرا که در افسانه*ها، بخت زنده‌ای آدم‌گونه «پنداشته می‌شده است که پهلوان، گاه برای برانگیختن او از خواب و رهانیدن کسی از تیره روزی و نگون بختی، به نهانگاهش می‌شتافته است».

(صص ۱۲۹-۱۲۸ زسپ)

از بین شعرای معاصر ایرانی، در اشعار فروغ فرخزاد، احمد شاملو، و سهراب سپهری فراوان به این نوع استعاره برمی‌خوریم. برای نمونه:

شاید حقیقت،
آن دو دست جوان بود، آن دو دست سبز جوان
که زیر بارش یکریز برف مدفون شد
و سال دیگر وقتی بهار
با آسمان پشت پنجره همخوابه می‌شود...

فروغ فرخزاد

در زبان انگلیسی اصطلاح personification از مصدر personify اخذ شده است که خود نیز از کلمهٔ person به معنی شخص و آدم است. امّا در مباحث بلاغی انگلیسی این اصطلاح بر رفتاری هنری اطلاق می‌شود که گویندگان در توصیفات خود از طبیعت یا اشیاء بی‌جان یا

امور ذهنی به کار می‌گیرند. برای نمونه جان میلتون درمنظومهٔ بهشت گمشده هنگامی که «آدم» به میوهٔ ممنوعه گاز می‌زند چنین گوید:

Sky lowered,and muttering thunder, some sad drops
Wept at completing of the mortal sin.

ترجمه: آسمان فرود آمد، رعدِ نالان، قطره‌های غمبار چندی در تکمیل آن گناه مهلک گریست.

و جان کینز در شعر برای خزان، پاییز را در هیئت زنی تصویر می‌کند که کار خسته کننده و روزمرهٔ فَصل را انجام می‌دهد:

Sometimes whoever seeks abroad may find
Thee sitting careless on a granary floor,
Thy hair soft-lifted by the winnowing wind;
Or on a half reaped furrow sound asleep,
Drowsed with the fume of poppies,while thy hook
Spares the next swath and all its twined flowers:

ترجمه:

گاه‌گاه هر آنکس که تو را در بیرون جستجو می‌کند شاید ترا با بی‌قیدی نشسته بر کف انبار غلّه بیابد، که موهایت را پریشان باد نرمی برافراشته، یا در خواب سنگینی بر یک شیار نیمه شخم زده، در رخوتِ عطر خشخاشها، در حالیکه چنگک تو پراکنده می‌سازد ردیف علوفه‌های بعدی و تمام گُلهای آن را.

آرایه‌های بلاغی (← علم معانی، ← صنایع بدیع)

آرایه‌های بیرونی (← علم معانی، ← صنایع بدیع)

آرایه‌های درونی (← صنایع بدیع)

آرایه‌های سخن (← صنایع بدیع)

آرکادیا **Arcadia**

در اصل نام منطقه‌ای کوهستانی در پلوپونس Peloponnese بوده. بعدها تئوکرات (Theocritus)، شاعر یونان باستان زندگی شبانان سیسیل را موضوع اشعار شبانی (← شعر شبانی) خود قرار داد. ویرژیل به جای سیسیل، آرکادیا را برای اشعار شبانی خود انتخاب نمود و از آن به عنوان محل آرمانی و مطلوبی که شبان‌ها زندگی آرام و بی‌دغدغه‌ای در آن داشته‌اند، نام برد.

شعرای کلاسیک (← کلاسیسیسم) آرکادیا را نماد* آرامش و سکون روستائی و توازن و تعادل در عصر طلایی می‌دانستند. در این نگرش زندگی بشر چهار دوره است: دورهٔ بدوی که همه چیز در آن در سکون و آرامش قرار داشت و عصر طلایی (golden age) نامیده می‌شد. پس از آن دوره‌های نقره‌ای (age of silver) و برنز (the brazen age) و بالاخره زمان حال که دورهٔ غمبار آهن (age of iron) است یکی پس از دیگری واقع می‌شوند.

در دورهٔ رنسانس، اشعار شبانی قدیم کاربردهای تمثیلی (← تمثیل) و طنز*آمیز نیز پیدا کرد. شعرای مسیحی در اشعار شبانی عصر طلایی را در افسانه*های بت‌پرستان به باغ عدنِ انجیل ربط دادند و از نماد «شبان» در اشعار خود برای مفاهیم مذهبی استفاده کردند.

شعرای انگلیسی در دورهٔ رنسانس و پس از آن، بار دیگر به این مکانِ آرمانی توجه نمودند. از شاخص‌ترین این شعرا سِر فیلیپ سیدنی (رمانس آرکادیا) و ادموند اسپنسر (اشعار روستایی و شبانی) می‌باشند.

آرکائیسم (← باستانگرائی)

آشنایی‌زدایی **Defamiliarization**

این اصطلاح در اصل برگرفته از مباحث نقد

صورتگرایی است (← صورتگرایان روسی) که نخستین بار توسط شکلوفسکی (Sheklovsky)، صورتگرای روسی به کار رفت. به موجب این نظریه، آشنایی‌زدایی حاصل فرآیندهای خاصی نظیر هنجارگریزی* و انحراف از نرم* زبان است. آنچه شکلوفسکی تأکید می‌ورزد آن است که در حالت عادی زبان موجب بی‌اختیاری ادراکات ما می‌شود یعنی ما واقعیتی را که قبلاً شناخته‌ایم بدیهی می‌دانیم زیرا برداشت‌های ما با ظرف معمول زبان جوش خورده‌اند. اما کار هنرمند و شاعر آن است که نظر مارا با آشنایی‌زدایی از زبان، معطوف به نفس این ادراکات می‌کند. باید یادآور شد که شکلوفسکی علاقه‌ای به محتوای ادراکات ندارد بلکه متوجه آشنایی‌زدایی هنرمندانه و خلاق از زبان است. برای مثال در سینما بیان بدیع گرسنگی کودکان افریقایی مثل کلوزآپ یا مونتاژ تنها می‌تواند ما را قادر به درک گرسنگی کند اما قادر به درک موارد اخلاقی یا سیاسی آن نیست. در آثار داستانی، به کارگیری راوی غیرمعمول مثلاً اسب می‌تواند منجر به خلق این تأثیر بشود. (PT & RL, p.42)

آشنایی‌زدایی همچنین شگردی است که سبب می‌شود کهنه و عادت بار دیگر نو به نظر برسد. غایت این عمل احیاء شیء و کلیشه می‌باشد و موجب می‌گردد که به جای شناسائی، آن شیء یا کلیشه به چشم برجسته شود. (← برجسته‌سازی)

آشنایی‌زدایی را **عادت‌زدایی Dehabitualization** نیز می‌نامند و می‌گویند موجب «رستاخیز کلمات» است:

«بیدل! نفسم، کارگه حشر معانی‌ست
چون غلغله صور قیامت کلماتم»

بیدل را بنیان‌گذار نظریهٔ رستاخیز کلمات در شعر فارسی نامیده‌اند. (شآ، ص ۶۷)

آشنایی‌زدایی در سطح گفتمان* و زبان ممکن است در حوزه‌های متفاوتی رخ دهد:

— **آشنایی‌زدایی واژگانی یا قاموسی Lexical Defamiliarization**: وقتی واژه‌ای برخلاف انتظار خواننده یا شنونده در چهارچوب پذیرفته شده زبان به کار رود، برای مثال حافظ گوید:

روزی که چرخ از گل ما کوزه‌ها کند
زنهار کاسه سر ما پرشراب کن

«زنهار» در نرم زبان فارسی همواره با فعل منفی همراه است اما در اینجا با فعل مثبت آمده که نوعی هنجارگریزی است و حاصل آن آشنایی‌زدایی از زبان می‌باشد. یا در ترکیب «کژ و مژ» در این بیت مولانا:

چون کشتی بی‌لنگر کژ می‌شد و مژ می‌شد
(مش، صص ۳۴-۲۸).

تأثیرات آشنایی‌زدایی در متون ادبی از آنجا ناشی می‌شود که متن از پیش داده نشده و بنابراین خواننده باید خود متنی ایجاد کند که قادر باشد الگوهای واژگانی را معنی‌دار نماید.

در شعر انگلیسی، برای نمونه نگاه می‌کنیم به ترکیب concernless No در سطور زیر از شعری سروده امیلی دیکنسون شاعره امریکایی:

It will not stir for Doctors-
This Pendulum of sow-
This shopman importunes it-
While cool-concernless No-

پسوند less خود در زبان انگلیسی پسوند

منفی است و همراهی آن با قید منفی No سبب نوعی آشنایی‌زدایی واژگانی می‌شود.

ــ آشنایی‌زدایی نحوی Syntactic Defamiliarization: دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی در بحث از این مقوله بیشترین بسامد آن را در زبان فارسی در شعر فردوسی و سعدی عنوان می‌کند. این نوع آشنایی‌زدایی حاصل هنجارگریزی در مناسبات متعارف دستوری در زبان است، برای نمونه:

چون مرا عشق تو از «هرچه جهان» باز استد
(به جای همه جهان)
چه غم از سرزنش «هر که جهانم» باشد
(به جای همه جهانم)

یا:

هر که سودای تو دارد، چه غم از
«هر که جهانش»

یا کاربرد «و» در این اشعار:

بیا و گر همه بد کرده‌ای که نیکویی

و:

شکنجه صبر ندارم بریز خونم و رستی

(مش، صص ۳۴-۲۸)

امیلی دیکنسون نیز در شعر انگلیسی از اینگونه نمونه‌ها بسیار دارد، برای مثال کاربرد غیرمعمول حرف ربط *but* در این سطور:

I never lost as much *but* twice
I shal *but* drink the more!

ــ آشنایی‌زدایی در حوزه کنش گفتاری★ Defamiliarization and Speech Act: وقتی پدید می‌آید که کنش گفتاری در شرایطی نامتناسب با آن کنش خاص گفتاری روی دهد. (LC، ص ۱۳۴)

ــ آشنایی‌زدایی درحوزهٔ رئالیسم Defamiliarization and Realism: در آثار رئالیستی وقتی روی می‌دهد که در متنْ اشاره به عناصری بشود که در هر صورت با انتظارات خواننده یا شنونده در بافت فرهنگی متعارف، مألوف نباشد. (همان، ص ۱۱۵)

آفاقی / غیرشخصی / بیطرف Objective

اصطلاح objective، در مقابل subjective در اصل از فلسفهٔ کانت استخراج گردید. اما حوزهٔ کاربردی آن محدود به فلسفه باقی‌نماند و به ادبیات و نقد ادبی★ نیز راه یافت. در زبان فارسی برای هر یک از این حوزه‌ها در برابر اصطلاح objective، اصطلاحی متفاوت به کار می‌رود: «آفاقی» و «عینی» برای معانی فلسفی؛ «غیرشخصی» برای معانی مربوط به حوزه ادبیات؛ و «بیطرف» در نقد ادبی.

در فلسفهٔ زیباشناسی★، به موجب نظریهٔ آفاقی، زیبائی یکی از صفات عینی موجودات است و ذهن انسان به کمک قواعد و اصول معیّنی آن را درک می‌کند.

در ادبیات اثری را غیرشخصی گویند که شاعر یا نویسندهٔ آن شخصیت★ها، حوادث، افکار و احساسات افراد را بدونِ دخالتِ احساسات و سلیقه‌های شخصی خود ترسیم نماید. از اینرو شعر غیرشخصی حتی اگر حال و هوای غنائی★ هم داشته باشد، گوینده آن شخصی غیر از شاعر است که احساسات و اندیشه‌های او متعلق به شاعر نمی‌باشد. نمونهٔ چنین رویکردی را در اشعار «کسی که مثل هیچکس نیست» / فروغ فرخزاد؛ «آخرین دوشِس من» ("My last Duchess") / رابرت براونینگ؛ «شعر عاشقانه آلفرد پروفراک» ("Love song of J.Alfred Prufrack") / تی.اس.الیوت می‌توان مشاهده کرد. داستان★ غیرشخصی نیز روایتی است که نویسنده آن با اتخاذ موضعی بیطرفانه

و غیر مداخله جویانه به داستان مجال می‌دهد پیش برود و خود از هرگونه اظهارنظر شخصی اجتناب می‌ورزد. داستان‌های ارنست همینگوی از بهترین نمونه‌های آثار غیرشخصی می‌باشند. در اینگونه داستانها، نویسنده بیرون از وقایع داستان قرار دارد و دربارهٔ افراد دیگر می‌نویسد. به سخن دیگر، نویسنده با حفظ فاصلهٔ زیباشناختی*، بیطرفی کامل را در روایت داستان رعایت می‌کند.

در نقد ادبی، منظور از نقد بیطرفانه آنست که اثر ادبی فارغ از تأثیر دیدگاهها و سلیقه‌های شخصیِ مؤلف، مخاطب، یا جهان پیرامون وی بررسی شود. در چنین بررسی، هر اثر دنیائی مستقل است که صرفاً به موجب معیارهای درونی همان اثر مورد قضاوت و ارزشیابی قرار می‌گیرد (← نقد بیطرف). بسیاری از منتقدان و نظریه پردازان ادبی در مخالفت با این ادعا اظهار می‌دارند که تعیین حدود بیطرفی و غیرشخصی بودن در آثار ادبی معیار ثابت و دقیقی ندارد.

یکی از مخالفان طرح دو اصطلاح objective و subjective جان راسکین، منتقد اجتماعی قرن نوزدهم است. او رواج این دو اصطلاح را که زاییدهٔ دیدگاههای متألهین غربی است، مورد انتقاد قرار می‌دهد. این واژه‌ها توسط منتقدان آلمانی بعد از کانت، در اواخر قرن هجدهم و اوائل قرن نوزدهم وارد مباحث نقد ادبی انگلیس گردید.

آکاتالکتیک (← بحر سالم)

آموزندگی و زیبائی (← کلاسیسیسم)

آواشناسی Phonetics

آواشناسی زیرمجموعهٔ واج‌شناسی* و از شاخه‌های زبان‌شناسی* است و اساساً به اندازه گیری اصوات، ضبط بسامدها و مطالعهٔ کلی فیزیولوژی گفتار می‌پردازد. تفاوت آن با واج شناسی* در آن است که واج‌شناسی به اصوات به عنوان پدیده‌هائی که محمل معنی هستند می‌پردازد اما آوا به تجزیه، تحلیل، توصیف و طبقه‌بندی صداهای زبان و نحوهٔ تولید آنها توسط اندام‌های صوتی مربوط می‌شود. الفبای آواشناسی مجموعه نماد*های پذیرفته شده‌ای هستند که اصوات را به صورت علائم نوشتاری نشان می‌دهند. بطور کلی دو یا سه نظام الفبائی آواشناسیک مورد استفاده فرهنگ نویسان و زبانشناسان می‌باشد. یکی از این نظام‌ها همانست که در فرهنگ لغت زبان انگلیسی *Advanced Learner* به کار می‌رود. برای نمونه چند حرف با الفبای آواشناسیک در زیر معرفی می‌شود:

آوا	حرف
si:	*see*
kap	*cup*
kæt	*cat*

یکی از ابزاری که سبک‌شناسان (← سبک‌شناسی) برای شناسائی سبک شعرا و نویسندگان دوره‌های مختلف به کار می‌گیرند مشخصّات آواشناسیک اشعار آنهااست. برای نمونه دکتر سیروس شمیسا در کتاب کلیات سبک‌شناسی از این منظر سبک دوره‌های مختلف شعر فارسی را بررسی کرده است و با ذکر موارد آواشناسیک، این دوره‌ها را از یکدیگر متمایز ساخته است. برخی از این مشخصات آواشناسیک عبارتند از: الف اطلاق یعنی الف زائدی که در آخر اسم و فعل

و حرف می‌آورده‌اند («بانگک بربرده به ابر اندرا» - رودکی) و خاص شعر دورهٔ سامانی است. همچنین حذف کسرهٔ اضافه که در شعر دورهٔ سامانی بسامد بالائی دارد: شَبْ زمستان به جای شبِ زمستان.

آواشناسی شامل سه موضوع می‌باشد: الف) **آواشناسی تولیدی (articulatory phonetics)** که به بررسی نحوه تولید اصوات توسط اندام‌های صوتی می‌پردازد. ب) **آواشناسی فیزیکی (acoustic phonetics)** به بررسی خواص فیزیکی اصوات سخن در گذر از دهان تا رسیدن به گوش شنونده می‌پردازد. ج) **آواشناسی شنیداری (auditory phonetics)** به بررسی واکنش‌های خنثی نسبت به اصوات سخن در گوش، اعصاب شنیداری و مغز می‌پردازد. اصطلاح **آواشناسی آزمایشگاهی (instrumental phonetics)** برای اندازه گیری جریان هوا یا تجزیه امواج صوتی به کار می‌رود. (*DL & P*)

آواشناسی آزمایشگاهی (← آواشناسی)

آواشناسی تولیدی (← آواشناسی)

آواشناسی شنیداری (← آواشناسی)

آواشناسی فیزیکی (← آواشناسی)

آوامحور (← شالوده شکنی)

آوانگارد (← طلایه‌دار)

آهنگ / تکیهٔ ارتفاع / تکیهٔ موسیقائی **Intonation**

در اصطلاح صَرْفی زبان (← زبانشناسی)، آهنگ یا تکیهٔ ارتفاع یا تکیهٔ موسیقائی به تنوعات **دانگ یا زیروبمی (pitch)** صدای گوینده عطف می‌کند. وقتی کلمات ادا می‌شوند، جریان هوا را به هم می‌ریزند. میزان این تلاطم که به صورت دایره اندازه گیری می‌شود، فرکانس یا بسامد، و تغییرات فرکانس‌هائی که معمولاً در گفتار روی می‌دهد، تغییر دانگ صدا نامیده می‌شود؛ در نتیجهٔ تغییرات فرکانس، آهنگ کلام را معمولاً در حال فراز و فرود می‌شنویم. آهنگ، از نظر زبانشناسان مانند تکیه شدّت* و درنگ* از مختصات* **زبرزنجیری (suprasegmental)** زبان محسوب می‌شود و دارای نقش صرفی است یعنی هویت و دلالت اجزاء گفتار (واج، تکواژ و کلمه) را دستخوش دگرگونی می‌سازد. برای نمونه ما هر نوع جمله‌ای را با آهنگ خاصی ادا می‌کنیم: جملات پرسشی معمولاً با آهنگ فرازی ادا می‌شوند (داری می‌روی؟) (↗) جملات خبری، را با آهنگ فرودی (نه می‌مانم). (↘)

از نظر زبانشناسان آهنگ هم از حیث ساخت گفتار و هم به لحاظ تأثیر، بر معنی و منظور سخن اهمیت دارد.

تفاوت آهنگ با تکیه شدت در آنست که آهنگ بر حسب زیر و زبری صدا تعریف می‌شود و تکیه شدت بر حسب شدت و ضعف، یا کشیدگی و کوتاهی بخش*های کلمات. همچنین آهنگ در غالب زبانهای مدرن بر خوشه‌های معنائی (عبارت یا جمله) قابل تطبیق است، حال آنکه تکیه شدت در هر بخش از کلمه قابل بررسی می‌باشد.

زبانشناسان در تلاش برای استخراج قواعد حاکم بر رابطهٔ بین آهنگ گفتار و معنی گاه الگوهای آهنگِ گفتار را با غَرضِ گوینده مرتبط دانسته‌اند امّا به دلیل ناپایداری که در رابطهٔ بین طیف احساسات و الحان (← لحن)

مختلف وجود دارد، توفیق چندانی نیافته‌اند. گروهی دیگر سعی کرده‌اند آهنگ گفتار را با ساختارهای دستوری مثل عبارات و جملات و نیز با نقش‌های این ساختارها (سؤالی یا خبری) مرتبط نمایند اما این رویکرد نیز چندان مطمئن نیست زیرا چه بسا ساختارهای جمله خبری که با آهنگ پرسشی ادا می‌شوند و برعکس. (GLT / LT & C)

آیرون **Eiron**

نام یکی از سه شخصیّت* کلیشه‌ای در کمدهای قدیم (← کمدی قدیم) یونان بوده است. این شخص فردی ضعیف، توسری‌خور، و ظاهراً کم‌خرد، اما درواقع تیزهوش و زیرک بود. این تیزهوشی و زیرکی سبب می‌شد تا آیرون در مواجهه با شخصیت کلیشه‌ای دیگر در این نوع کمدی‌ها، مثل سرباز لاف*زن، بر او غلبه کند.

آیرونی **Irony**

به معنی عام، صناعتی است که نویسنده یا شاعر به واسطه آن، معنایی مغایر با بیان ظاهری درنظر دارد. این کلمه در ادبیات غرب مأخوذ از نام شخصیتی قراردادی* به اسم آیرون* است. در ادبیات فارسی این صناعت را گاه به طنز* و گاه به استهزاء و طعنه تعبیر کرده‌اند. امّا با وجود شباهت‌های بسیار، آیرونی جامع‌تر از طنز و استهزاء است و با وجود آنکه به صور گوناگون در شعرها و نوشته‌های آمیخته به طنز به کار رفته است، تا به حال معادل مناسبی برایش نیافته‌اند. با توجه به گسترۀ معنائی irony در مباحث ادبی غرب، شاید بهترین معادلی که بتوان در زبان فارسی برای آن پیشنهاد کرد اصطلاح «نعل وارونه» باشد که دکتر سیروس شمیسا در کتاب کلیات سبک‌شناسی به کار برده است. گفتنی است که برخی اقسام آیرونی با تَهَکُّم* و ذمّ شبیه به مدح* و طعنه برابر است.

آیرونی در اصطلاح ادبیات به لحاظ گستردگی معنا، چون منشوری چندوجهی است که امکان دارد هرکس به تناسب برداشت خود، آن را از یک یا دو جنبه تعریف کند. به این دلیل ارائه تعریفی جامع و کامل برای آن مستلزم شناخت اقسام آیرونی است.

به لحاظ زبانشناسی* و سبک‌شناسی* می‌توان گفت جوهر بعضی انواع آیرونی، به ویژه نوع کلامی و نمایشی آن را ناآگاهی و بی‌اطلاعی گیرنده پیام (مخاطب) از شرایط محیطی و از فحوا*ی پیام فراهم می‌آورد. برای مثال در این لطیفه: «خلبانی برای منهدم کردن برج ایفل با کایت به آن کوبید. تلفات حادثه یک نفر بود.» اگر شنونده کایت را نشناسد طنز نهفته در این لطیفه را درنمی‌یابد. همچنین چنانچه به آدم کُندذهنی بگویند «نابغه» تنها در صورتی که آن شخص برای شنونده شناخته شده باشد، نیت طعنه‌آمیز عبارت مفهوم است. در آیرونی نمایشی نیز همین امر صدق می‌کند. برای مثال وقتی اودیپ به دنبال باعث و بانی نفرین به شهر بلازده ثِب است، تأثیر آیرونیک موضوع ناشی از آن می‌شود که تماشاگران از ماجرای زندگی اودیپ و بازی سرنوشت با او بیش از وی آگاهی دارند. در صورتی که این آگاهی وجود نداشت، آیرونی نمایشی نیز پدید نمی‌آمد.

ـــ آیرونی بلاغی (rhetorical irony): در این قسم

آیرونی نظر و لحن* نویسنده یا گوینده دقیقاً عکس آن چیزی است که بر زبان می‌آورد. برای مثال در این مورد می‌توان از رساله اخلاق الاشراف عبید زاکانی نام برد که نویسنده با لحنی به ظاهر جدی امر به منکر و نهی از معروف می‌کند و کاملاً واضح است که آنچه می‌گوید خِلاف رأی* و نظر حقیقی اوست. در ادبیات انگلیسی، رساله «یک پیشنهاد سنگین و رنگین» نوشته جاناتان سویفت نمونه برجسته‌ای در این زمینه به حساب می‌آید. در این مقاله، پیشنهاد دهنده که مددکاری به اصطلاح روشنفکر است، برای آنکه ایرلند به کشوری ثروتمند بدل شود بی‌آنکه این امر منافاتی با منافع انگلستان داشته باشد، پیشنهاد به ظاهر معقولانه‌ای مطرح می‌کند. او پیشنهاد می‌کند کودکان بی‌سرپرست و فقیر را برای استفاده از گوشت آنها در معرض فروش بگذارند. این کار بنا به استدلال پیشنهاد کننده چندین فایده دارد از جمله آنکه از تعداد بچه‌های گدا می‌کاهد، دیگر اینکه مادران بی‌پول که با تعداد بیشتر بچه، گرفتار فقر و تنگدستی بیشتر می‌شوند به این وسیله می‌توانند هم امرارمعاش کنند و هم تا زمانی که اطفال در اختیار آنان است از حمایت مالی دولت برخوردار شوند و... و... و.... اما آنچه مسلم است نویسنده بدین وسیله می‌خواهد عقیده‌ای کاملاً مغایر با نظر حقیقی خویش را ابراز دارد.

— **آیرونی تقدیر (cosmic irony)**: در این قسم، مبنای آیرونی بر آن است که تقدیر با دخالت و تحمیل ارادهٔ خود بر نقشه‌ها و تصمیمات انسان، جریان هستی را در جهتی که خارج از تصور است، قرار می‌دهد. در این زمینه نمونه‌های متعددی می‌توان در میان قصص فارسی ذکر کرد. مولوی در مثنوی قصه‌ای شرح می‌دهد به این مضمون*: شخصی هراسان به نزد سلیمان پیامبر می‌رود. سلیمان علت سراسیمگی او را می‌پرسد. شخص در پاسخ می‌گوید که عزرائیل را دیده و از طرز نگاه او بسیار ترسیده است. اکنون از سلیمان می‌خواهد تا او را با قدرت خویش به هندوستان فرستد بلکه از جانب عزرائیل مصون بماند. سلیمان چنین می‌کند. روز بعد وقتی عزرائیل به نزد سلیمان می‌رود پیامبر از او علت چنان نگاه و برخوردی را جویا می‌شود. عزرائیل در پاسخ چنین می‌گوید:

گفتش ای شاه جهان‌بی زوال
فهم کژ کرد و نمود او را خیال
که مرا فرمود حق کامروز هان
جان او را تو بهندستان ستان
دیدمش اینجا و بس حیران شدم
در تفکر رفته سرگردان شدم

در ادبیات غرب، نمایشنامه ادیپ نیز در این مورد نمونه بسیار درخشانی به شمار می‌آید.

توماس هاردی در رمان* تِس اهلِ دوربِرویل (*Tess of the D'Urberville*) (1891) سرگذشت قهرمان داستان را که زنی رنج کشیده و بی‌گناه است با استفاده از آیرونی تقدیر ترسیم می‌کند به این معنی که او بی‌آنکه خود بخواهد، عفت خود را از دست می‌دهد، بعد سعادت آینده‌اش را که می‌رفت تا در ازدواج با مرد دلخواهش رقم بخورد به دلیل این ضعف حیثیتی از دست می‌دهد و در نهایت برای رسیدن به یک خوشبختی زودگذر و وصلِ

محبوب دست به قتل مردی می‌زند که مسبب اصلی بدبختی‌هایش بوده است و در نتیجهٔ این عمل به دار آویخته می‌شود. توماس هاردی رمان را با این جمله به پایان می‌برد: «سرانجام او که اشیل آن را اربابِ نامیرندگان (The President of Immortals) می‌نامید، بازی‌اش را با تِس به پایان رسانید».

ــ آیرونی رمانتیک (romantic irony): این اصطلاح را نویسندگان آلمانی در قرن هجدهم و نوزدهم باب کردند و تاکنون تعابیر متفاوتی از آن شده است. اما عموماً بدان معنی است که نویسنده توهمی را که در خواننده نسبت به غیرشخصی* بودن اثر خویش ایجاد کرده است، با دخالت مستقیم در آن، از بین ببرد. به تعبیر دیگر شاعر یا نویسنده در ضمن نوشتن اثری جدّی، هر از چندگاهی با دخالتهای مستقیم خود و با لحنی شوخی‌آمیز، به خواننده تفهیم می‌کند که حوادث و مسائل پیش کشیده شده چندان هم جدّی نیست. در این مورد برای مثال می‌توان از منظومهٔ دون ژوان /لُرد بایرُن نام برد که شاعر در آن مکرراً با لحنی شوخی‌آمیز رشتهٔ کلام را بدست می‌گیرد و حال و هوا*ی جدّی اثر را بر هم می‌زند. راوی* تام جونز / هنری فیلدینگ نیز با اینگونه دخالتها، نمونه کاربرد آیرونی رُمانتیک می‌باشد.

مفهوم آیرونی رمانتیک مدیون راوی خودآگاه تریستام شندی (*Tristram Shandy*) (1756-67) اثر لارنس استرن می‌باشد.

ــ آیرونی ساختاری یا وضعی (structural irony; situation): جوهر این قسم آیرونی در ساختار داستان یا نمایشنامه نهفته است. در آیرونی ساختاری نویسنده به جای استفاده گاه به گاه از آیرونی کلامی، یک مؤلفهٔ* ساختاری را در اثر می‌گنجاند که در جهت دوپهلوئی معنی و ارزش‌گذاری در سراسر اثر جریان می‌یابد.

یکی از شگردهای معمول و رایج در این نوع آیرونی، خلق قهرمان ساده‌لوح (naive hero) است. چنین شخصیتی می‌تواند راوی* قصه باشد. سادگی و بی‌خبری او باعث می‌شود که وی بر کلمات یا با تعبیرهائی پافشاری کند که خواننده مطلع باید آنها را تغییر دهد یا حتی برعکس نماید. تفاوت آیرونی ساختاری با آیرونی کلامی در آن است که در آیرونی کلامی هم گوینده و هم شنونده / خواننده از قصدِ آیرونیک گوینده آگاهی دارند. اما آیرونی ساختاری بر قصد آیرونیک نویسنده که خواننده از آن خبر دارد اما گوینده از آن بی‌خبر است، مبتنی می‌باشد.

نمونهٔ خوب سخنگوی ساده‌لوح را می‌توان در مقالهٔ طنزآمیز «یک پیشنهاد سنگین و رنگین» "A Modest Proposal" (1729) اثر جاناتان سویفت، طنزنویس قرن هجدهم یافت.

دیگر تفاوت بین آیرونی کلامی و آیرونی ساختاری آن است که در نوع اخیر، آیرونی به جای کلام، در ساختمان داستان یا نمایشنامه قرار دارد. بهترین نمونه کاربرد آیرونی ساختاری در نمایشنامه ادیپ شهریار اثر سوفوکل وجود دارد. در این نمایشنامه، قهرمان تراژدی* برای فرار از سرنوشتی که پیشگویان معبد برایش پیش بینی کرده‌اند، اقدام به کارهائی می‌کند (مثل فرار به سرزمین

دیگر، کشتن شاه سرزمین واقعی خود که در واقع پدر اوست، و ازدواج با ملکه که در واقع مادر خویش است) که او را در نهایت در مسیر همان سرنوشتی قرار می‌دهد که از آن گریخته است. هر کار ادیپ، او را بیش از پیش به سرنوشت تلخ و وحشتناکش نزدیک می‌کند اما او تا آخرین لحظه حقیقت را درنمی‌یابد. این قسم آیرونی بدان می‌ماند که شخصی بر بدبیاری دیگری بخندد و نداند که عنقریب او هم دچار همان بدبیاری می‌شود. به آن **آیرونی تراژیک** و **آیرونی نمایشی** نیز گفته‌اند.

مؤلفهٔ دیگر آیرونی ساختاری خلق راوی جایزالخطا* یا خطاپذیر است. این راوی که خود یکی از شخصیت‌های قصه است در عین حال که فرد ساده‌لوح و کم‌خردی نیست برداشت‌ها و استنباط‌های نادرستی از مسائل و شخصیت‌های پیرامونش دارد و خواننده باید بداند که این استنباط‌ها مغایر با نظریات و علائق واقعی نویسنده است.

عنصر ساختاری سوم در آیرونی ساختاری، وضعیت داستان است.

ــ آیرونی سقراطی socratic irony: در این قسم آیرونی، شخص دانائی خود را به جهالت می‌زند و در باب موضوعی که مخاطب او ادعا دارد، آنقدر سؤال می‌کند تا مخاطب را گرفتار تردید کند و به طور طبیعی به او بفهماند که آن موضوع را واقعاً نمی‌دانسته است. این اصطلاح اصلاً از روش مباحثات سقراط اقتباس شده است.

به طور کلی در همه اقسام آیرونی، وجه اشتراک اساسی همان پوشیده سخن گفتن، تناقض و پنهان‌کاری است.

ــ آیرونی کلامی یا طعنه (verbal irony):

این قسم آیرونی براساس مغایرت و مخالفت بین آنچه بر زبان جاری می‌شود با منظور حقیقی گوینده استوار است. درک این مغایرت و جنبهٔ آیرونیک سخن بستگی به وضعیت کلی ای دارد که سخن آیرونیک در آن رخ می‌دهد. برای نمونه درسطور زیر از شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» / فروغ فرخزاد:

چه مهربان بودی ای یار، ای یگانه‌ترینِ یار
چه مهربان بودی وقتی دروغ می‌گفتی
چه مهربان بودی وقتی پلک‌های آینه را می‌بستی
و چلچراغها را از ساقه‌های سیمی می‌پیچیدی
ودرسیاهی ظالم‌مرابه‌سوی چراگاه‌عشق‌می‌بردی...

شاعر با ایجاد ساختار موازی بین عبارتهای «وقتی دروغ می‌گفتی» / «وقتی پلک‌های آینه را می‌بستی» / «و چلچراغها را از ساقه‌های سیمی می‌پیچیدی» / «و در سیاهی ظالم مرا به سوی چراگاه عشق می‌بردی». بواسطهٔ زنجیره «چه مهربان بودی»، این پیام را القاء می‌کند که این یگانه‌ترین یار مهربان از سنخ خاصی است مخالف با انتظار ما. تعارض میان «مهربان بودی» و ویژگیهای بعدی به خلق تأثیر آیرونیک و طعنه‌آمیز در این شعر منجر می‌شود.

طعنه یا آیرَونی کلامی همیشه ساختار قابل تشخیصی ندارد و گاه پیچیده‌تر از تضاد آشکار بین معنی با سخن است. نمونه چنین حالتی جملهٔ آغازین در رمان* غرور و تعصب (*Pride & Prejudice*) اثر جین آستین می‌باشد: «این حقیقتی مورد وثوق همه جهانیان است

که مرد عَذَب با مال و منالِ زیاد، باید در طلب یک همسر باشد». جنبهٔ آیرونیک آن تا حدی مربوط به شناخت خواننده از وضعیت اجتماعی انگلستان در اوایل قرن نوزدهم و موقعیت زنان در آن شرایط می‌شود: در چنان شرایطی در واقع زنان به دلیل اتکای اقتصادی نیازمند شوهر بودند.

از آنجا که ویژگی مشترک بین آیرونی (به معنی عام) و کنایه در پوشیده‌گوئی است به اقتضای متن می‌توان آیرونی و کنایه را مترادف گرفت. با این حال باید توجه داشت که آیرونی خاصیت خود را از لحن* سخن می‌گیرد حال آنکه کنائی بودن سخن ناشی از عاملی درون متنی است. برای نمونه جملهٔ آغاز رُمان غرور و تعصب از آن جهت که رابطه منطقی بین احتیاج مرد مجرد ثروتمند به داشتن همسر با شرایط خانواده بِنِت که دارای پنج دختر دم بخت هستند کنایه است. امّا به دلیل لحن تحکمانه آن که از تأکید بر کلمهٔ «باید» در این جمله نشأت می‌گیرد نوعی نعل وارونه زدن است زیرا این «باید» طنزی بر نسخه پیچیدن برای رفتارهای اجتماعی است و در عین حال نیتی مثل «ضرورتاً اینطور هم نیست» را منتقل می‌کند. در چنین مواردی، ترفند به کار گرفته شده متفاوت از کنایه است.

هنگامی که آیرونی کلامی برای مقاصد استهزایی و هجوآمیز (← هجو) به کار رود تقریباً با تَهَکُمّ* و با استعارهٔ ناساز برابر است. این قسم گفتار طعنه‌آمیز و تهکّمی در ادبیات کلاسیک (← کلاسیسیسم) و معاصر فارسی، به ویژه در هجویه‌ها و آثار طنزآلود فراوان یافت می‌شود. برای نمونه عبید می‌گوید:

«شخصی مولانا عضدالدین را گفت: اهل خانه من نادیده به دعای تو مشغولند. گفت نادیده چرا، شاید دیده باشند؟!»

(شبد)

همچنین حافظ گفته است:

کرده‌ام توبه بدست صنم باده‌فروش
که دگر می نخورم بی رخ بزم‌آرائی

توبه کردن به دست «صنم باده‌فروش» و مِیْ نخوردن «بی‌رخ بزم‌آرائی» از خاصیّت آیرونی کلامی برخوردار است.

— **آیرونی نمایشی (dramatic irony)**: وضعیتی در نمایشنامه* یا داستان* که به سبب فاصله بین آگاهی تماشاگران / خوانندگان نسبت به موضوعی در آن اثر و غفلت و ناآگاهی شخصیت مبتلا به آن موضوع ایجاد می‌شود. در نتیجهٔ چنین وضعیتی، شخصیت مزبور به دلیل ناآگاهی سخنانی می‌گوید و کارهائی می‌کند که تماشاگر / خواننده از نامربوط بودن آنها با وضعیت واقعی آگاه است. یکی از اقسام این نوع آیرونی، **آیرونی تراژیک** (tragic irony) می‌باشد و بهترین نمونه آن را می‌توان در نمایشنامه اودیپ / سوفوکل یافت.

آیرونی بلاغی (← آیرونی)

آیرونی تراژیک (← آیرونی)

آیرونی تقدیر (← آیرونی)

آیرونی رمانتیک (← آیرونی)

آیرونی ساختاری (← آیرونی)

آیرونی سقراطی (← آیرونی)

آیرونی کلامی (← آیرونی)

آیرونی وضعی (← آیرونی)

اِبداع / بدعت / سَلامة‌الاختراع **Invention**

ابداع در لغت به معنی طرز نونهادن و نوپدید

آوردن و ایجاد و اختراع و خلقت و آفرینش آمده و در علم بدیع (← صنایع بدیع) آن است که شاعر و نویسنده مضمون* تازه و نو و معنی لطیف و متین و نیکو در نظم* و نثر* خود بیاورد... و جامع برخی محسّنات لفظی و معنوی شود. ابداع، شامل هردو نوع صنایع لفظی و معنوی می‌شود.

بدعتهای لفظی و معنائی، علّت اصلی بقا و جاودانگی آثار ادبی به شمار می‌آید. از جمله ابداعات در زمینهٔ خیال شاعرانه: ارائه تصاویر (← تصویر) زیبائی است که از رهگذر گره زدن میان تناقضات صوری (← تناقض ظاهری) حاصل می‌شود و نهایتاً منجر به خلق تصاویر بدیع* و بکر* می‌گردد. برای نمونه وقتی شاعر گوید:

بر جای نان شادی خورد جانی که شد مهمان تو

مولوی

یا:

کرده‌ام توبه بدست صنم باده‌فروش

حافظ

و:

روشن‌تر از خاموشی چراغی ندیدم

بایزید بسطامی

همچنین:

عشق باریده بود و زمین‌تر شده بود

بایزید بسطامی

وزش ظلمت را می‌شنوی

فروغ فرخزاد

و:

سرمای مهتابی رنگ، راه دشوار را به هم پیچاند

هوشنگ ایرانی

طبیعت عادی زبان را درهم می‌ریزد و با گره زدن میان تناقضات یا در آمیختن دو حسّ مختلف (← حسّ آمیزی) در گسترهٔ زبان بدعتی نو می‌نهد.

(مش)

پدیدآوردن قالب*های تازه مثل مسمّط* توسط منوچهری و شعر نو* بوسیلهٔ نیمایوشیج از دیگر جلوه‌های بدعت‌گذاری در شعر فارسی می‌باشد.

ابداع نزد اُدبای غربی، ابتدا در نظریه‌های مربوط به بلاغت* طرح شد. در این زمینه، ابداع اشاره به نوآوری شاعر و گوینده در ارائه مضمونی (← مضمون) نو داشته است. امّا رفته‌رفته این اصطلاح به نقد ادبی* نیز راه یافت. امروزه در مباحث ادبی غرب، ابداع در مقابل سنّت* مطرح می‌شود؛ اثر بدیع آن است که موضوع یا قالب* یا سبکی (← سبک) تازه در آن ارائه شده باشد. جان دان، شاعر متافیزیک* و پدیدآورندهٔ شعر متافیزیک، ویلیام وردزورث بدعت‌گذار شعر رمانتیک (← رمانتیسم) در انگلستان، و تی.اس.الیوت شاعر و متفکّر معاصر از جمله شعرای نوآور در ادبیّات انگلیسی به شمار می‌آیند.

گفتنی است که تاریخ ادبیّات همواره شاهد ظهور بدایع در مقابل سنّت‌ها، و تبدیل این بدایع به سُننی تازه بوده است.

چنین اثری از **اصالت** و **تازگی** **(originality)** برخورداراست.

اِبهام **Ambiguity/Plurisignation/ Multiple Meaning**

ابهام در لغت به معنی پوشیده گذاشتن، مجهول گذاشتن، به مرحلهٔ وضوح نرساندن، بسته کردن کار، پوشیده گفتن، دور کردن و

راندن کسی را از کار، پیچیدگی، بستگی، پوشیدگی و تاریکی است و در اصطلاح بدیع (← صنایع بدیع) سخنی گفتن که محتمل دو معنی بود.

در ایهام احتمال دو معنی متضاد یا مختلف مثل مدح و ذمّ وجود دارد به طوری که از یکدیگر قابل تمییز نباشد، از اینرو قدما آن را **ذووجهین و محتمل الضدین** هم گفته‌اند. برای مثال انوری گوید:

دی محتسبی به راه دیدم
در دست گرفته چوب ارژن
مه روزنکی گرفته می‌زد
نظاره بر او زمرد و از زن
پرسیدم از آن میان یکی را
کاین چوب چرا زنند بر آن زن؟
گفت این زنکی است روسپی نام
وین محتسبی است «روسپی زن»

در بیت (← بیت) آخر «روسپی زن» را هم می‌توان به معنی تنبیه کنندهٔ زن روسپی تعبیر کرد و هم به معنی کسی که زن روسپی دارد.

(زس)

یا این بیت از سعدی:

به راستی که نه همبازی تو بودم من
تو شوخ دیده مگس بین که می‌کند بازی

بازی در این بیت به دو معنی آمده است؛ اول به معنی بازی و شوخی، دوم به معنی باز یا شاهین.

در بلاغت* غرب، از هنگامی که ویلیام امپسون ابهام را در کتاب هفت نوع ابهام (۱۹۳۰) پیش کشید، این اصطلاح به نقد ادبی* راه یافت. امپسون در کتاب مذکور برای ابهام هفت گونه بشرح زیر برمی‌شمارد:

- وقتی بتوان کلمه یا عبارتی را در آن واحد به چند معنی تعبیر کرد.
- وقتی یک کلمه دربرگیرندهٔ دو یا چند معنی باشد.
- وقتی دو معنی مختلف به گونه‌ای در یک کلمه یا عبارت جمع آمده باشند که بیانگر ابهام ذهنی نویسنده باشد.
- وقتی نوعی ابهام کلامی در نوشته وجود داشته باشد که نویسنده یا شاعر بدون فکر قبلی و فقط هنگام نوشتن به آن پی برده باشد.
- وقتی تعبیر و تفسیر کلامی که ظاهراً متناقض است بر عهدهٔ خواننده گذاشته شود.
- و بالاخره تناقض و تضادی آشکار که حاکی از عدم اطلاع کافی نویسنده نسبت به مطلبی است که می‌نویسد.

در ادبیات انگلیسی، شعر "The Buglar's First Communion" سرودهٔ جرارد مانلی هاپکینز همهٔ موارد هفتگانهٔ ابهام را که امپسون برشمرده در بردارد.

قسمی ابهام نیز وجود دارد که در بلاغت انگلیسی amphiboly یا amphibology نامیده می‌شود و ناشی از ساختمان مبهم دستوری یا دوپهلوئی کلام است به طوری که عبارت یا جمله‌ای را که از چنین کیفیتی برخوردار است بتوان به بیش از یک معنی تعبیر کرد. برای مثال در بیت زیر:

گر زاهد صدساله ببیند دستت
در گردن من که پارسائی نکند

گنجوی کرمانی

از عبارت «ببیند دستت در گردن من» دو تعبیر حاصل می‌شود؛ نخست: «اگر زاهد صدساله دست تو را در گردن من ببیند...» و دوم: «اگر زاهد صدساله دست تو را ببیند، من

به گردن می‌گیرم که...» و حافظ گوید:

عرضه کردم دو جهان بر دل کار افتاده
بجز از عشق تو باقی همه فانی دانست

که روشن نیست «باقی» به عشق برمی‌گردد (یعنی آنچه بجز عشق تست) یا صفت عشق است (عشق تو که باقی است). یا در این بیت:

بر لب بحرفنا منتظریم ای ساقی!
فرصتی دان که زلب تابه دهان اینهمه نیست

(مش)

نوع اخیر در بلاغت فارسی، به ایهام* نزدیکتر است.

در انگلیسی نمونهٔ کاربرد چنین عبارت دوپهلوئی آنست که کسی بگوید: "I stood by my friend crying" (من کنار دوستم گریان ایستادم، یا من کنار دوست گریانم ایستادم) که معلوم نیست صفت گریان به «من» یا به «دوستم» اشاره دارد.

پیشگوئی‌های دوپهلوئی که جادوگران در ابتدای نمایشنامهٔ مکبث نسبت به آینده و مرگ مکبث می‌کنند نیز از همین قسم ابهام محسوب می‌شود.

نمونهٔ دیگر این نوع ابهام در سخنان کلئوپاتر در نمایشنامهٔ آنتونی و کلئوپاترای شکسپیر یافت می‌شود:

Come, thou mortal wretch,
with thy sharp teeth this knot intrinsicate
of life at once untie. Poor venemous fool,
Be angry and dispatch,

بیا ای بدبخت فانی
با دندانهای تیزت
این گره در هم فرورفتهٔ
زندگی را به یکباره از هم باز کن.
موجود سم‌آگین بدبخت بی‌خرَد
خشمگین شو و دست به کارِ هلاک شو.

کلمات کلئوپاترا از نظر دلالت چند بُعدی است. در متن انگلیسی کلمه mortal هم به معنی فانی و هم به معنی مهلک است. یا کلمهٔ wretch (بدبخت) در فحوا*ی متن هم تحقیر را می‌رساند هم شفقت را؛ یا کلمهٔ dispatch که هم «تعجیل کن» و هم «به قتل برسان» معنی می‌دهد. این نوع ابهام که حاصل دلالت‌های مطابقه‌ای (← دلالت مطابقه) متعدد در یک کلمه است و در حقیقت با استفاده از این توانمندی زبانی پدید می‌آید در اصطلاح چند معنائی multiple-meaning یا plurisignation نامیده می‌شود.

اُتاواریما Ottavarima

در شعر انگلیسی، پاره شعری* است که از هشت سطر با وزن* آیمبیک پنج پایه* تشکیل شده باشد و طرح قافیه*های آن به صورت ab ab ab cc است، برای نمونه:

I want a hero: an uncommon want, (a)
When every year and month sends froth a new one (b)
Till, after cloying the gazettes with cant, (a)
The age discovers he is not the true one; (b)
Of such as these I should not care to vaunt, (a)
I'll therefore take our ancient friend Don Juan, (b)
We all have seen him, in the Pantomime. (c)
Sent to the devil, somewhat ere his time.(e)
(Lord Byron)

اتاواریما از جمله قالب*هائی است که از شعر ایتالیا توسط سرتوماس ویات در نیمه اول قرن شانزدهم به شعر انگلیسی راه یافت و توسط شعرای دیگر به کار گرفته شد اما بهترین و برجسته‌ترین کاربرد آن در منظومه دون ژوان / لرد بایرن و در بین بچه‌های مدرسه سرودهٔ و.بی.ییتز یافت می‌شود.

اجازهٔ شاعری / جواز شاعرانه Poetic Licence
آزادی شاعر در ترک معیارهای رایج زبان است که در کاربُرد مجاز* قافیه*، وزن* و دیگر جنبه‌های شعر متجلّی می‌شود و بنا به ضرورت شعری در محدوده‌ای قابل پَسَند ذوق سلیم صورت می‌گیرد. حدود این آزادی تا بدانجاست که شاعر چندان از قواعد شعر و اصل رسانگی دور نشده باشد.

اجازهٔ شاعری از قدیم مورد توجّه و نظر بلاغیون (← بلاغت) بوده است از جمله مؤلّف المعجم آن را چنین تعریف می‌کند:

«آنست کی شاعر برای صحّت وزن یا درستی قافیت لحنی به شعر خویش درآرد و خطای لفظی یا معنوی جایز دارد و اگرچه شعرا را در این باب رُخصت یجوز للشّاعر مالایجوز لغیرهٔ متمسّکی قوی است و بهانهٔ ضرورت شعر مُستندی و طیّ، لکن معظم آن با شعار عرب مخصوص تواند بود کی کلام منظوم را واضع اصل‌اند...»

در شعر (کلاسیسیسم) فارسی جواز شاعرانه گاه به معنی آنست که کلمهٔ مشدّدی را مخفّف کنند یا ممدودی را مقصور نمایند. گاه نیز در زمینهٔ قافیه، شاعر با استفاده از حروف قریب‌المخرج از محدودهٔ قواعد تجاوز می‌کند مثلاً در این بیت*:

به نام خداوند تنزیل و وحی
خداوند امر و خداوند نهی

فردوسی

یا:

چه مصر و چه شام و چه برّ و چه بحر
همه روستایندَ وَ شیراز شهر

سعدی

امّا اصولاً شعرای عرب به لحاظ امکاناتی که در کاربرد زحافات (← بحر مُزاحَف) دارند، بالاخّص از این جواز بهره می‌گیرند. در خصوص شعر امروز فارسی این سخن دانسته است که تجاوز از عُرف زبانی و شعری پس از نیمایوشیج به ارزشی مثبت و مورد توجّهٔ شعرا بدل شد.

در بلاغت غرب نیز این خروج از قواعد و معیارهای رایج زبان را تا حدّی برای شعرا مجاز دانسته‌اند. در ایدن، شاعر و منتقد انگلیسی قرن هفدهم، در تعریف جواز شاعری چنین می‌نویسد:

«آن آزادی است که شعرا در همهٔ اعصار برای خود قائلند آنهم به لحاظ بیان مطالب به زبان شعر که فراتر از منطق زبان نثر است.» در این زمینه برای مثال می‌توان جملهٔ طولانی و آغازین منظومهٔ بهشت گُمشده / جان میلتون را ذکر کرد که در آن نظم کلمات، کیفیّت مجازی ساخت (← ساختار) و زمینهٔ دستوری جمله، آن را از حدود بیان معمول و رایج دور می‌کند تا شعر به کیفیّتی متمایز در کاربرد زبان دست یابد و بدین وسیله شکوه و عظمتی شایسته و در خور قالب* حماسه* خلق شود.

Of man's first disobedience, and the first
Of that forbidden tree, whose mortal taste
Brought death into the world, and all our woe.
With loss of Eden, till one greater man
Restore us, and regain the blissful seat,
Sing, heavenly muse, that on the secret top
Of Oreb, or of Sinai, didst inspire
That, shepherd who first taught the chosen seed
In the beginning how the heavens and earth
Rose out of Chaos; or if Sion hill
Delight thee more, and Siloa's brook that flowed

Fast by the oracle of god, I thence
Invoke thy aid to my adventurous song,
That with no middle flight intends / to soar
Above the Aonian mount, while it pursues
Things unattempted yet in prose or rhyme.

در معنی گسترده‌تر، اجازه شاعری فراتر از اختیاراتی است که شاعر یا نویسنده در سطح زبان دارد و شامل تمام جنبه‌های گفتمان* می‌شود. یکی از اقسام آن، نابهنگام‌گرائی* است. (هم ← تقطیع)

اجتماعات تأویلی (← نقد خواننده محور)

احیاء سلطنت (← نمایش قهرمانی، ← نمایش)

ادبیات آرمانشهر / ادبیات مدینه فاضله

Utopian Literature

utopia- یا outopos کلمه‌ای یونانی و به معنی «هیچستان» است. اصطلاح ادبیات آرمانشهر که مأخوذ از همین واژه است به آن دسته از آثار ادبی عطف می‌کند که به طرح جامعهٔ آرمانی می‌پردازند.

اول بار، افلاطون فیلسوف یونانی در کتاب **جمهوریت** خود با توصیف جمهور ایده‌آل، گرایش به آرمانشهر را پیش کشید.

سر توماس مور، انسان‌گرای (← انسان‌گرائی) انگلیسی در قرن پانزدهم و اوائل قرن شانزدهم، برای نخستین‌بار این اصطلاح را به عنوان یک نوع ادبی* خاص به کاربرد. موربا نوشتن کتابی داستانی با این عنوان گرایش خویش را به آرمانشهر نشان داد و بدین‌ترتیب اصطلاح مذکور به ادبیّات داستانی* راه یافت.

مور داستان را با شرح این ماجرا آغاز می‌کند که چگونه در مأموریت سیاسی به هلند، به واسطه دوستی با هیثلودی (راوی* داستان) آشنا می‌شود. هیثلودی که مردی است فرهیخته و افلاطون‌شناس، عزم دیدار جهان کرده و با پوینده نامدار، آمریکو وسپوس، که قاره امریکا به نام اوست، سفرها کرده و همراه او به «جهان نو» رفته و از آن سفرها با حکایت‌های افسانه‌وار دربارهٔ هیولاها و وحشیان و همچنین بهشت زمینی بازگشته است.

هیثلودی ادعا می‌کند که یکی از بیست و چهار دریانوردی بوده است که وسپوس در سال ۱۵۰۴ در قاره جدید جا گذاشته است و شرح این ماجرا را در کتاب خویش به نام چهار سفر آورده است.

مور در آرمانشهر همه کوشش خود را به کار می‌برد تا به آن جامعه خیالی، سیمائی اصیل ببخشد و این کار را با پرداخت زیاد به جزئیات و حتّی گذاشتن نمونهٔ الفبائی آرمانشهر و نمونه‌ای از شعر ایشان انجام می‌دهد. در این سرزمین، به روایت هیثلودی فلسفه‌ای جز فلسفه کاربردی و عملی که به موجب آن هیچ حرفی خلاف نظم و قاعده گفته نمی‌شود، وجود ندارد؛ محترم‌ترین افراد ساده‌ترین آنها هستند، دروغگوئی رسم نیست و طلا و جواهر زیورآلاتی خوار و خفیف هستند که به عنوان غل و زنجیر برای بردگان استفاده می‌شود.

(مقدمهٔ آرمانشهر)

اندکی پس از سرتوماس مور، نویسنده‌ای ایتالیائی به نام توماسو کامپانّلا کتابی از همین نوع نوشت به نام شهر خورشید. از این زمان در ادبیات مغرب زمین، آرمانشهر به تدریج آئینهٔ دو گرایش متفاوت شده است: به موجب یک گرایش، آرمانشهر یا مدینه فاضله، جامعه‌ای ایده‌آل و خوبستانی است که گریزگاه جهان

واقع بـه شـمار مـی‌آید. در گـرایش دوم، نویسندگان بازسازی و بهسازی هیچستانی را که انسان به ناگزیر در آن زندگی می‌کند پیش کشیدند. گرایش اخیر به ویژه از قرن هجدهم به بعد رواج یافت و منبع الهام آثاری شد که از جمله آنها می‌توان نگاهی به پشت سر اثر ادوارد به لامی و خبرهائی از هیچستان به قلم ویلیام موریس را نام برد.

در ادبیات فارسی، اولین رمانی (← رمان) که در آن موضوع آرمانشهر پیش کشیده شده ظاهراً مجمع دیوانگان (۱۳۰۳ ش) بـه قـلم صنعتی زاده بوده است. نویسنده نام کتاب را با عنایت به مصراعی (مصراع) از غزل سعدی که گوید «خلق مجنونند و مجنون عاقل است» اختیار کرده است:

در یکی از روزهای آخر سال دیوانه‌ای بـه بـالای دیـوار رفـته و در ازاء دو کـاسه مسی روزنامه‌های آن روز و تـقویم سـال نـو را از روزنـامه فـروش مـی‌خرد. دیـوانگـان از فرارسیدن سال نو با خبر می‌شوند و تـصمیم می‌گیرند که موقتاً عاقل باشند تا بتوانند مـثل دیگران سال نو را به آزادی جشن بگیرند. شب هنگام برحسب نـقشه‌ای کـه طـرح کـرده‌اند دست و پای محافظین را مـی‌بندند و بـیرون می‌آیند و سر به صحرا مـی‌گذارنـد. در مـیان آنان پیرمردی است زنده دل که از روز ورود به دارالمجانین لب از لب نگشوده و بـه پـیر لال ملقب شده است. دیـوانگـان جـفتک زنـان و عربده‌جویان می‌دوند و در نیم فرسنگی شهر، نزدیک کلبه درویشی پشت پا به دنـیا زده کـه روز و شب مشـغول عـبادت است، بـر کـنار چشمه‌آبی حلقه می‌زنند. درویش با مشاهده گـروه دیـوانگـان از تـرس بـه بـالای درخت می‌رود. ناگهان پیر لال لب به سخن می‌گشاید و سخنانی می‌گوید. حاصلش این که همه جا دارالمجانین است و این جامعه محبس تنگ و تاریکی است که عقول بشری در آن محبوس و مقید است ولی انسان در این حبس احساس زحمت نـمی‌کند و در فکـر رهـائی خـویش نیست. با این همه گاهی نـوع بشـر «جست و خیزهائی» می‌کند که موجب تغییرات عـمده در وضع زنـدگانی مـردم مـی‌شود و عـالم را فرسخ‌ها به آیـنده روشن و امیدبخش نزدیک می‌کند.

پیرمرد پس از این بـیانات بـه یـاران خـود پیشنهاد می‌کند که «به سوی آیـنده» حـرکت کنند. آنگاه با خواب هیپنوتیزم در خیالات و تصورات همراهان تصرف می‌کند و آنان را به «کشور خرد» می‌برد و ترقیات دو هزار سـال بعد را به آنها نشان می‌دهد.

اینجا شهری است کورا نام نـیست و تـمام کشـورهای دنـیا در آن از روی نـمره تـعیین می‌شوند. لغت ساکنین آن به اندازه‌ای سهل و سریع است که در چند دقیقه مطالب را به هم مـی‌فهمانند. در ایـنجا حـقیقت و آزادی و سعادت سایه انداخته، هیچگونه خیانتی واقع نمی‌شود، و عموم در آسـایشند. لبـاس زن و مرد یکی است و امتیازات از میان بشـر رخت بر بسته. مردم همه سالم، صورت‌ها وجـیه و چهره‌ها گشاده است. حسد بـه کـلی مـعدوم گشته و بنابراین غصه و اندوه نیز وجود ندارد. همه فعال و کاری و معتاد به ورزشند. کار هر کسـی مـعین شده و اداره‌ای ضـامن تـمامی ضروریات زندگانی است. در این معموره، از

باد و باران و حرارت خورشید و جزر و مدّ دریاها و نیروی انسانی «اتم» همه مقهور اراده بشر شده و اداره بهداشت سیصد سال عمر را بیمه کرده است. در اینجا تنها مهر و محبت فرمانرواست. اینجا بهشت موعود است.

سالی یک مرتبه، در روز عید نوروز کنفرانس عمومی در کوههای لبنان تشکیل و کشفیات و اختراعات آن سال در معرض افکار عمومی گذارده می‌شود. میلیون‌ها نفوس از اقطار جهان در این جشن و شادمانی شرکت می‌کنند. سرود آنان چنین است:

ما آدم هستیم
اشرف مخلوقات هستیم
راستی و محبت روش ماست
علم نگاهبان ماست
برادری با همه، نسب ماست
برابری با همه، حسب ماست

در کشور خرد، تیمارستان محل کسانی است که وظایفی را برعهده داشته‌اند و انجام نداده‌اند یا اظهارات بی‌موقع و بی‌لزومی کرده یا پای بست اوهام و خرافات بوده‌اند...»

(اصتان)

این رمان نیمه تمام مانده است. (← ادبیات بیمارگونه)

ادبیات ارشادی (← ادبیات تعلیمی)

ادبیّات اعترافی **Confessional Literature**

شاخه‌ای از ادبیّات و دربرگیرندهٔ آثاری است که به نحوی زندگینامهٔ شخصی* نویسنده را بازگو می‌کند. قدیم‌ترین نمونهٔ آن اعترافات سنت آگوستین، روحانی قرن چهارم میلادی است. از دیگر نمونه‌های آن در قرن هجدهم باید اعترافات / روسو و اعترافات یک انگلیسی تریاک‌خور به قلم دوکوینسی را نام برد.

یکی از شاخه‌های ادبیّات اعترافی، رمان* اعترافی است که در پنجاه سال گذشته در ادبیّات اروپائی رواج یافته است و از جمله نمونه‌های برجستهٔ آن می‌توان به رمان *La Chute* آلبرکامو اشاره کرد.

در دسته‌ای از رمانهای اعترافی که به آنها اصطلاحاً frame story می‌گویند، نویسنده همزمان با داستانی که می‌نویسد، ما را در جریان نوشتن همان داستان قرار می‌دهد. این شیوه توسط آندره ژید فرانسوی در رمان *Amoureuses Tentatives* (۱۸۹۱) به کار گرفته شد.

ادبیّات اعترافی علاوه بر رمان، شامل شعر* نیز می‌شود. اشعار غنائی (← شعر غنائی) به لحاظ آنکه کاملاً شخصی هستند، بخشی از ادبیّات اعترافی به شمار می‌آیند. امّا شعر اعترافی در ادبیات انگلیسی، به طور خاص به اشعار دسته‌ای از شعرای دهه‌های ۵۰ و ۶۰ انگلستان و امریکا مثل مجموعه آثار رابرت لاول با عنوان *Life Studies*، و.د. اسنودگراس با عنوان *Heart's Needle*، اشعار آن سکستون در چهار مجلّد با عنوان *Back To Bedlam and Part Way* و اشعار سیلویا پلاث اطلاق می‌شود.

این نوع شعر به بیان تجربه‌های فکری و جسمی شاعر در زندگی خصوصی‌اش می‌پردازد وَ با شعر غنائی رمانتیک‌ها تفاوت دارد زیرا شعر اعترافی نوعی نگاه روانکاوانه و جزء نگر به مسائل دارد که از نگرش رمزآلود رمانتیک‌ها متفاوت است.

در ادبیّات کلاسیسیسم* فارسی شاید کتاب غزّالی با شما سخن می‌گوید / امام محمّد غزالی

را بتوان نوعی از ادبیّات اعترافی به شمار آورد.
در ادبیّات داستانی*، رمان*های سقوط / آلبرکامو و حرف و سکوت / محمود کیانوش در زمرهٔ رمانهای اعترافی جای دارند.

ادبیّات بیمارگونه **Dystopia Literature**

واژهٔ dystopia به معنی «جای بَد» است و در اصطلاح، بر آن دسته آثار در ادبیّات داستانی* اطلاق می‌شود که در آنها خصایل خوب بشری به طرزی انحطاط یافته مطرح می‌شود. در این قبیل داستانها (← داستان)، نویسنده تمایلات تهدیدکننده و ویرانگری را که در پس پدیده‌های به ظاهر سالم سیاسی، اجتماعی، و صنعتی نهفته است، به مقیاسی وسیع و در حقیقت اعتراض‌آمیز تصویر می‌کند تا تأثیرات مخرّب اینگونه پدیده‌ها را بر جامعهٔ انسانی و خصایل بشری نشان دهد. از جمله نمونه‌های داستان بیمارگونه می‌توان به رمانهای (← رمان) دنیای خوشبخت نو اثر آلدوس هاکسلی و کتاب ۱۹۸۴ به قلم جورج اورول اشاره کرد.

در کتاب ۱۹۸۴، جورج اورول به توصیف شرایط جامعه‌ای خیالی می‌پردازد که در آن هستی انسان از هر حیث توسط شبکه‌ای سیاسی ـ ماشینی کنترل می‌شود و زیباترین خصلت‌های بشری مثل عشق مادر و فرزند تحت تأثیر این حاکمیّت ضدّ بشری، به شیوه‌ای مُنْحَط و فسادپذیر مطرح می‌شود.

در ادبیّات فارسی، داستانهای غلامحسین ساعدی عموماً از این کیفیّت برخوردارند. برخی داستانهای بهرام صادقی از جمله ملکوت و خواب خون نیز در حوزهٔ ادبیّات بیمارگونه جای می‌گیرند.

ادبیّات پوچ‌نما / پوچی
Literature of the Absurd

این عنوان به آن دسته آثار داستانی (← داستان) و نمایشی (← نمایش) اطلاق می‌شود که به نحوی برپوچی، بیهودگی، بی‌معنائی و بی‌هدفی شرایط هستی و زندگی انسان تأکید دارند. در آثاری از این دست، نویسنده، پوچی را توصیف نمی‌کند بلکه آن را به گونه‌ای در بافت اثر می‌آمیزد که حاصل کار به نحوی پوچ و بی‌هدف می‌نماید و این بینش به خواننده یا تماشاگر القاء می‌شود.

انگیزهٔ ظهور پوچی در ادبیّات در درجهٔ نخست اعتراض و عصیان بر ضدّ تمامی ارزشهای سنّتی و پذیرفته شدهٔ پیشین بود، و این عصیان نیز به نوبهٔ خود حاصل دگرگونیهای عظیمی بود که از دگرگونیهای اجتماعی، اقتصادی و فلسفی جامعهٔ غرب نشأت می‌گرفت. از جملهٔ این ارزشها، تفکری بود که به موجب آن انسان موجودی صاحب خِرَد تلّقی می‌شود که در جهانی معقول زندگی می‌کند؛ او جزئی از یک ساختار اجتماعی منظّم است و توانمندی آن را دارد تا حتّی هنگام شکست، به مراحلی از قهرمانی و بزرگی دست یابد.

امّا با ظهور فلسفهٔ اصالت وجود یا اگزیستانسیالیسم* (Existentialism) این طرز تفکّر جای خود را به تفکّری متفاوت و حتّی مُغایر داد. اصول فکری پیروان این مکتب فلسفی که به طور عمده در آثار نویسندگانی چون ژان پل سارتر و آلبرکامو به ادبیّات راه یافت، مُبیّن آنست که انسان موجودی تنهاست و به طرزی خفَت‌بار در جهانی بیگانه

و تنها، رها شده است. جهان هستی، فاقد هرگونه ارزش، حقیقت یا معنای انسانی است، زندگی انسان گذری است که از هیچ آغاز می‌شود و به هیچ می‌انجامد، و انسان موجودی غم زده و بی‌هدف است. آلبرکامو، همین معنا را در افسانهٔ سیزیف چنین بیان می‌کند:

«انسان، در جهانی که به یکباره از فریبها و امیدها تهی شده، خود را بیگانه می‌یابد. زندگی او تبعیدی ناگزیر است... این گسستگی میان انسان و زندگی یا میان بازیگر و صحنهٔ بازی است که در حقیقت احساس پوچی را به وجود می‌آورد.»

اوژن یونسکو، نمایشنامه‌نویس پوچ‌گرا نیز در مقاله‌ای راجع به کافکا این طرز تفکر را اینگونه بازگو می‌کند:

«انسانی که از تمامی ریشه‌های مذهبی و معنوی و عالی بریده، از دست رفته است. کردار چنین انسانی هم لزوماً بی‌مفهوم، بی‌هدف و بی‌ثمر است.»

این بینش در ادبیّات ابتدا در آثار نویسندگان اکسپرسیونیست (← اکسپرسیونیسم) و سوررئالیست (← سوررئالیسم) و آثار فرانتس کافکا و جیمز جویس پدید آمد و به پیدایش شاخه‌ای مستقل در ادبیّات و نمایشنامه‌نویسی مُنجر شد. اطلاق صفت پوچی به این آثار هم به لحاظ نوع پیامی است که منتقل می‌کنند و هم به لحاظ کیفیّت به ظاهر بی‌هدف، بی‌معنی و بی‌شکل آنها است.

شاخهٔ مهم ادبیّات پوچی، تئاترپوچی* است.

ادبیات تبلیغی

Propagandist, Thesis Literature

شاخه‌ای از ادبیات تعلیمی* است که هدف آن برانگیختن خواننده به موضع‌گیری یا اقدام خاصی است. معمولاً درونمایهٔ* آثار ادبی تبلیغی بر محور مسائل اخلاقی و سیاسی استوار است و قصد گوینده و سراینده آن ابلاغ و در نهایت تعلیم و آموزش می‌باشد.

در ادبیات انگلیسی، رمان* کلبه عموتم اثر هاریت بیچر استو از نمونه‌های این شاخهٔ ادبیات به شمار می‌آید. نویسنده در کلبه عموتم به طرح مظالمی که بر نژاد سیاه می‌رود، می‌پردازد.

ادبیات تعلیمی / ارشادی **Didactic Literature**

ارشاد در لغت راه نمودن، راه راست نمودن، راه حق نمودن، به حق و درستی رهنمون کردن است و در اصطلاح هر اثر ادبی که هدف آن ارشاد و تعلیم باشد در جرگهٔ ادبیات ارشادی و تعلیمی جای می‌گیرد. موضوع ارشاد و تعلیم جنبه‌های مختلفی چون اخلاقیات، مسائل و انتقادات اجتماعی و سیاسی، و آموزش فنون و حِرَف گوناگون را دربرمی‌گیرد.

در ادبیات تعلیمی فارسی، شعر گسترش بیشتری یافته است و یکی از دامنه‌دارترین و گسترده‌ترین اقسام شعر در ادبیات فارسی شعر تعلیمی است. شاعران مسائل اخلاقی و روانشناسی و اجتماعی را به صورت غیرنمایشی بیان کرده‌اند و بدینگونه ادبیات تعلیمی ما از ادبیات تعلیمی غرب وسیع‌تر شده است.

نخستین اثر منظوم و مستقل فارسی در اخلاق، پندنامه انوشیروان است که بدایعی بلخی، معاصر سلطان محمود غزنوی آن را در بحر* متقارب سروده است.

اما خصلت ارشادی و اخلاقی ادب فارسی به ویژه در آثار شعرای عارف و متصوّف منعکس است. در این زمینه اشعار سنائی، عطار، مولوی، نظامی و سعدی و نوشته‌هائی چون آثار خواجه عبداللّهِ انصاری، تذکرةالاولیای عطار، اسرارالتوحید، حکایات گلستان مخصوصاً باب دوم که در اخلاق درویشان است، بوستان سعدی جام‌جم اوحدی و قصاید (← قصیده) ناصرخسرو شایان ذکر است. برای نمونه:

بترس سخت ز سختی،چو کار آسان شد
که چرخ زود کند سختْ کارِ آسان را
برون کند، چو درآمد به خشم، گشت زمان
ز قصر قیصر و از خوان خویشتن خان را
برآسمان ز کسوف سیه رهایش نیست
مر آفتاب درخشان و ماه تابان را
ز چیزهای جهان هر چه خوار و ارزان شد
گران شده شمر آن چیز خوار و ارزان را
میانه کار همی باشی و بس کمال مجوی
که مه تمام نشد جز زبهر نقصان را

ناصرخسرو

سعدی نیز درباره وظیفه اصلی پادشاهان و عمال حکومت، از زبان خسرو به شیرویه چنین گوید:

بر آن باش تا هر چه نیت کنی
نظر در صلاح رعیت کنی
مپیچ ای پسر گردن از عدل و رای
که مردم زدستت نپیچند پای
خرابی کند خصم شمشیر زن
نه چندان که دود دل پیرزن
از آن بهره ورتر در آفاق کیست
که در ملک رانی به انصاف زیست
خداترس را بر رعیت گمار
که معمار ملک است پرهیزگار
بداندیش ملک است و خوانخوار خلق
که نفع تو بیند در آزار خلق
ریاست به دست کسانی خطاست
که از دستشان دست‌ها بر خداست

در زمینه مسائل سیاسی و انتقادی نیز سعدی قطعاتی (← قطعه) دارد. برای مثال:

حاکم ظالم به سنان قلم
دزدی بی‌تیر و کمان می‌کند
گله ما را گله از گرگ نیست
اینهمه بیداد شبان می‌کند
آن که زیان می‌رسد از وی به خلق
فهم ندارد که زیان می‌کند
چون نکند رخنه به دیوار باغ
دزد که ناطور همان می‌کند

در دوره‌های بعدی نیزاشعار محتشم کاشی، ملک‌الشعرای بهار و پروین اعتصامی به لحاظ جنبه‌های اجتماعی و سیاسی، در حوزهٔ ادبیات تعلیمی جای دارند.

شاخه‌ای از ادبیات تعلیمی، اشعار و نوشته هائی را دربرمی‌گیرد که به آموزش فنون و هنرها اختصاص دارد. از نمونه‌های اینگونه اشعار خزانیه منوچهری، نصاب‌الصبیان ابونصر فراهی (۶۱۸ هـ ق) و دانشنامه میسری را می‌توان نام برد. خزانیه درباره مراحل و آداب مختلف شراب‌گیری از انگور است، نصاب‌الصبیان در تعلیم لغت و دانشنامه میسری راجع به داروشناسی و طب می‌باشد.

در ادبیات غرب، نخستین آثار ادبی تعلیمی متعلق به یونانیان است. هِسوید دو منظومهٔ تعلیمی دارد که یکی کارها و روزها و دیگری

تئوگونی نامیده شده است. هسوید در منظومهٔ نخست، آموزش امور کشت و زرع را با بینشی اخلاقی در هم می‌آمیزد و در دومی به موضوع خدایان و آفرینش جهان می‌پردازد.

اما شعر تعلیمی به معنی محدود خود در ادب اروپائی شعری است که عقیده‌ای خاص را عرضه می‌کند یا فنی را می‌آموزد، مانند روستائیانه‌های / ویرژیل شاعر روم باستان که دربارهٔ آداب نگاهداری از مزارع و ادارهٔ آنها است و هنر شاعری / هوراس که تعلیم هنر شعر است.

بعدها روستائیانه‌ها الگوی بسیاری از آثار تعلیمی در خصوص نگاهداری و مراقبت از گله و حرفه‌های دیگر شد.

در زمینهٔ مسائل اخلاقی، ادبیات قرون وسطی در غرب غنای چشمگیری دارد. در این دوران به لحاظ حاکمیت بینش مذهبی و تربیت کلیسائی، آثار ادبی شدیداً رنگ اخلاقی و مذهبی دارند. در ادبیات انگلیسی، پیدایش نمایشنامه‌های اخلاقی (← نمایش اخلاقی) که به صورت تمثیل* به بیان موضوعات اخلاقی می‌پردازند، مثل نمایشنامه مردم ناشی از همین بینش بوده است. در این نمایشنامه، شخصیت اصلی* نمایندهٔ همه انسانهاست و جنبه‌های مختلف زندگی انسان، وسوسه‌ها و گناهان او، نیاز و تلاش برای پالودگی از گناه و آمرزش، مقابله‌اش با مرگ به طور تمثیلی نشان داده شده است. خصلتهای انسانی و مفاهیم انتزاعی مثل زهد، تقوی، خبث، مرگ، خوبی و آز هر یک به هیئت انسان ظاهر می‌شود (← تشخیص).

منظومهٔ اشعار اخلاقی متعلق به قرن دوازدهم، و موعظه‌های آلفرد در قرن سیزدهم از دیگر نمونه‌های ادبیات اخلاقی در ادبیات انگلیسی می‌باشند.

پس از قرون وسطی، تفکر ارشادی و اخلاقی کماکان بر آثار ادبی حاکم می‌ماند، برای نمونه منظومهٔ بهشت گمشده / جان میلتون به لحاظ رنگ مذهبی و ارشادی آن اثری تعلیمی به شمار می‌آید. در قرن هجدهم، با شکوفائی مکتب (← نوکلاسیسیسم) در انگلستان، تعلیم و ارشاد یکی از خصلتهای بنیادی ادبیات شد. الکساندرپوپ به اشعار خود عموماً لحنی (← لحن) ارشادی می‌دهد. برای مثال در منظومهٔ گفتاری بر نقد ضمن نقد شعر، رهنمودهائی به منتقد و شاعر می‌دهد و به صراحت به ارشاد و تعلیم می‌پردازد.

But you who seek to give and merit fame,
And justly bear a critic's noble name,
Be sure yourself and your own reach to know,
How far your genius, taste and learning go;
Launch not beyond your depth, but be discreet,
And mark point where sense and dulness meet.
(ص ۵۱-۴۶ Ll)

از آنجا که نویسندگان دورهٔ نو کلاسیک، طنز* را مناسبترین قالب* برای بیان نظریات ارشادی یافتند، طنز در این دوران رشد بسیار یافت. در همین دوران اشعار تعلیمی دیگری به شیوه روستائیانه‌های ویرژیل نوشته شد که اگرچه با استقبال روبه رو نشدند، به هر حال نشان‌دهنده ادامه حیات تعلیم و آموزش در ادبیات محسوب می‌شوند. از جمله این قبیل اشعار می‌توان به منظومه باغ گیاهشناسی سروده اراسموس داروین اشاره کرد. این منظومه که به سبک* منظومه‌های

الکساندرپوپ و در قالب مزدوجه‌های حماسی (← مزدوجه حماسی) سروده شده، مشتمل بر دو بخش است، بخش نخست به موضوع اقتصاد گیاهان و بخش دوم به عشق گیاهان و نباتات اختصاص دارد.

یکی از شاخه‌های ادبیات تعلیمی، ادبیات تبلیغی* است.

ادبیّات تفکّری / جدی

Interpretative/Interpretive Literature

ادبیّات تفکّری شامل آن دسته آثار ادبی می‌شود که پدیدآورندگان آنها به طرحِ جنبه‌های اساسی در هستیِ انسان می‌پردازند و برای نیل به این مقصود، انگیزشِ عاطفی و احساسیِ مخاطبانِ خود را در جهت ایجاد تحوّل در باورها و نگرش آنان به کار می‌گیرند. شیوهٔ طرح اینگونه مسائل می‌تواند طنز*آلود، درونگرایانه، برونگرایانه، جدّی، غم‌انگیز، شاد و... باشد. یکی از مشخصّه‌های عمدهٔ ادبیّات تفکّری، ماندگاری و جاودانگیِ آنهاست. این ماندگاری، مدیونِ فضائی است که ادبیّات تفکّری برای تعبیر* و تفسیر* در ذهنِ مخاطبان خود فراهم می‌آورد.

ادبیّات تفنّنی **Escape Litereture**

ادبیات تفنّنی شامل آن دسته آثاری می‌شود که معمولاً جنبهٔ سرگرمی دارند. پدیدآورندگان این‌گونه آثار، معمولاً تحریک شدید احساسات و عواطفِ خواننده را دستمایهٔ کار خود قرار می‌دهند. از اینرو، خواننده پس از اتمام اثر صرفاً نوعی تهییج را بدون کسب باور یا جهان‌بینیِ خاصی تجربه می‌کند.

یکی از مشخصّه‌های عمدهٔ ادبیّات تفنّنی آن است که به ندرت موقعیتّی برای تعبیر، تفسیر* و مکاشفه در ذهن خواننده فراهم می‌آورد.

ادبیات جدی (← ادبیات تفکری)

ادبیات داستانی **Fiction**

این اصطلاح کلاً به آن دسته از آثار روایتی (← روایت) منثور اطلاق می‌شود که جنبهٔ تخیّلی آنها بر واقعیّت غلبه دارد و شامل قصّه*، داستان کوتاه*، داستان بلند*، رمان* و رمان کوتاه* می‌شود.

موضوعات مورد توجّهٔ ادبیّات داستانی معمولاً تخیّلی و ساخته و پرداختهٔ ذهنی خلّاق است. امّا چنانچه درونمایهٔ* قالب* ادبی از حقایق تاریخی یا واقعیّتهای دیگر مایه گرفته باشد، معمولاً آن را با عناوین «داستان تاریخی» یا «زندگینامهٔ داستانی» و عباراتی نظیر اینها مشخّص می‌کنند.

ادبیّات عامیانه **Folk Literature**

به مجموعهٔ ترانه*ها، قصّه*ها، اساطیر (← اسطوره) و ضرب‌المثل*های رایج در میان یک قوم اطلاق می‌شود که به طور شفاهی از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود و موضوعات آن برگرفته از **فرهنگ قومی** (Folklore) است.

ادبیّات عامیانه در میان جوامعی که اکثریّت مردم آن قادر به خواندن و نوشتن نیستند رواج دارد.

در میان هر قومی ادبیّات مکتوب، عناصری از ادبیّات قومی و عامیانه را جذب و بازآفرینی می‌کند. برای مثال در ادبیّات فارسی بسیاری از قصّه‌ها و حکایات (← حکایت) مکتوب و کهن، موضوع خود را از قصّه‌های عامیانه گرفته‌اند. در ادبیّات

انگلیسی نیز به عنوان نمونه در این مورد می‌توان از شعر Eve of St. Agnes / جان کیتز نام برد. موضوع این شعر بر محور خُرافه‌ای جریان دارد که در بین عوام راجع به خواب دخترکانِ باکره رواج داشته است.

(← نمایش عامیانه، قصّهٔ عامیانه، ترانهٔ عامیانه)

ادبیّات فرار Litereture of Escape

شامل آن دسته آثار داستانی (← داستان) می‌شود که به طرح چگونگی فرار زندانیان می‌پردازند.

ادبیّات مدینهٔ فاضله (← ادبیّات آرمانشهر)

ادبیّت Literariness

اصطلاحی است برگرفته از مباحث صورتگرایان روسی★ و به مؤلفه★های بارزی که زبان ادبی را می‌سازد عطف می‌کند. رومن یاکوبسُن، صورتگرای روسی در سال ۱۹۲۱ نوشت: «هدف از بررسی در علم ادبی ادبیات نیست بلکه «ادبیت» است یعنی آنچه اثری را ادبی می‌سازد. از دیدگاه یان موکاروفسکی (Jan Mukarovsky) (دهه ۱۹۲۰)، ادبیت اثر شامل «غایت تشخیص★ بیان» می‌باشد یعنی «تشخیص کنش بیان و کنش گفتار★». شعر با عقب راندن جنبه ارجاعی و ارتباطات منطقی زبان به پس زمینه موجب می‌شود کلمات خود چون نشانه‌های صوتی، «ملموس و محسوس» بشوند. بنا به عقیده ویکتور شکلوفسکی نخستین هدف ادبیات از اینگونه تشخص آنست که آشنائی زدائی★ کند یعنی جهان روزمره را به شکلی غریب نشان دهد و بدین وسیله به خواننده کمک کند تا استعداد از دست رفته خود را در تجربه تازه حسی باز یابد. به شگردهای هنری یا چیزهای تشخص یافته در اصطلاحْ انحراف از نرم★ یا هنجار گریزی★ می‌گویند. شگردهای عمده انحراف از نرم که به کاملترین وجه در آثار رومن یاکوبسن تحلیل شده است دربرگیرنده استقرار و گریز از الگوهای صوت و نحو زبان شاعرانه مثل الگوهای اصوات سخن، ساختارهای دستوری، ایقاع★، قافیه★، و شکل پاره‌های شعر (← پاره شعر)، و نیز استقرار تکرار تکیه کلام‌ها یا تصویر★های کلیدی غالب می‌باشد.

(صص ۲۷۴-۲۷۳ GLT)

ارجاع (← انسجام)

ارداف (← کنایه)

ارسال‌المثل / ارسال مَثَل Gnomic Verse

ارسال مَثَل در لغت به معنی مثل آوردن و تمثل جستن است و در بدیع★ آن است که شاعر مَثَلِ معروفی را در شعر خود بیاورد یا شعر یا سخن حکیمانه‌ای بگوید که حکم مثل پیدا کند و قبول عامه یابد و به صورت ضرب‌المثل★ درآید. برای نمونه:

با بط می‌گفت ماهی در تب و تاب
باشد که به جوی رفته باز آید آب
بط گفت چو من قدید گشتم تو کباب
«دنیا پس مرگ ما چه دریا چه سراب»

خیام

(فافد)

و:

هر چه داری شب نوروز به می ساز گرم
غم روزی چه خوری، «روز نو و روزی نو»

مولانا در مثنوی معنوی بسیاری از حکایت★های خود را با چنین ابیاتی به پایان

می‌برد و آنها را بیان داوری و قضاوت خود قرار می‌دهد. برای نمونه در حکایت «عاشق شدن شاه کنیزک را»، پس از آنکه حکیمی با تجربه برای مداوای کنیزک به بارگاه او می‌آید و او درمی‌یابد که نوید ورود این حکیم را در خواب دیده است چنین می‌گوید:

گفت معشوقم تو بودستی نه آن
«لیک کار از کار خیزد در جهان»
«بی‌ادب تنها نه خود را داشت بد
بلک آتش در همه آفاق زد»

چنانچه شاعر در یک مصراع* یا یک بیت* دو مثل آورد، آنرا **ارسال‌المثلین** گویند، مانند:

نصیحت همه عالم چو باد در قفس است
به گوش مردم نادان چو آب در غربال

سعدی

در زبان یونانی **gnome** به معنی کلام نغز، موجز و حکمت‌آمیزی است که صورت کلمات قصار* و حکمت* پیدا می‌کند و **gnomic verse** شعری است که چنین گفته‌هائی را دربرداشته باشد و این گفته‌ها در بین مردم جنبهٔ مَثَل پیدا کند. بهترین نمونهٔ ارسال‌المثل در ادبیات غرب، کتاب امثال (The Book of Proverbs) است. در ادبیات کهن انگلیسی حماسهٔ* بیوولف نمونه هائی از ارسال‌المثل بدست می‌دهد. از زمان‌های نزدیکتر نیز کتاب **نشانه‌ها** (Book of Emblems) / فرانسیس کوارلز (۱۶۳۳) نمونه هائی از ارسال‌المثل را ارائه می‌دهد. برای نمونه:

Head well the wants, the need of my people;
My hour is come, and my end is near.

شعر زیر نیز یکی از نمونه‌های معروف ارسال‌المثل در ادبیات انگلیسی است.

He that is in the battle slain
Will never rise to fight again:
But he that fights and runs away
Will live to fight another day.
(anonymous)

ارسال المثلین (← ارسال المثل)

ارسال مثل (← ارسال المثلین)

ارکان عروضی (← رکن)

استثناء، صنعت (← مدح شبیه به ذم)

استحالهٔ حسّی (← حس‌آمیزی)

استخدام /گُمارش **Syllepsis**

یکی از آرایه‌های ادبی است که از ایهام* گرفته شده و آن است که واژه‌ای دو معنا داشته باشد و شاعر یا نویسنده تنها یک معنا را از آن خواسته باشد امّا این واژه در جایگاهی واقع شود (مثلاً در پیِ شناسه‌ای یا واژه‌ای یا فعلی) که خودبخود به معنای دیگر واژه بازگردد. برای نمونه:

همچو چنگ ار به کناری ندهی کام دلم
از لب خویش چو نی یک نفسی بنَوازم

نواختن با چنگ در معنای نوا زدن به کار رفته است ولی در ارتباط با گوینده به معنای نوازش کردن و تیمار داشتن است. برای استخدام دو قسم برشمرده‌اند: **استخدام مُضمَر** و **استخدام مُظهَر**.

استخدام مُضمر آن است که شناسه‌ای ما را به معنای دیگر واژه بازگرداند، برای مثال:

سال و ماهش به ابد باد قرین
چشم بد دورا! که روشنتر از اوست

شناسه‌های «ش» و «او» موجب می‌شود که «روشنتر» به معنای «ماه» آسمان بازگردد.

استخدام مُظهَر آن است که در آن واژه یا فعلی با معنای دیگر واژه مرتبط است، برای نمونه:

افغان ز دست ساقی و مطرب که عود وار
می‌سوزد این بـه دردم و آن سـاز می‌کند.

«عود» در ارتباط با فعل سوختن به مـعنای عود سوختنی است و با فـعل سـاز کـردن بـه معنای یکی از آلات موسیقی است.

(صص ۱۴۴-۱۴۲، زسپ ۳)

در ادبیات (← کلاسیسیسم) فارسی استخدام در اشعار مسعود سعد سـلمان فـراوان یـافت می‌شود:

اگرچه تیغ بود آلت بریدن،مـن
همی بریدم آن تیغ را به گام‌آور

«بریدن» با تیغ به معنی قطع کردن و با «راه» به معنی طی کردن است و نیز:

رهی چو تیغ کشیده، کشیده و تابان
اثر ز سم ستوران بر او به جای گهر

«کشیده» با راه به معنی باریک و ممتد و بـا تیغ به معنی آخته است.

(ص ۱۳۷، سش)

در ادبیات انگـلیسی نـیز Syllepsis آرایـه‌ای است که در آن واژه یا فعل یا حرف اضافه‌ای به دو واژهٔ دیگـــر و در دو مــعنای مــتفاوت برمی‌گردد، برای نمونه:

She looked at the object *with suspicion* and a *magnifying glass.*

ترجمه: «زن با سوءظن و با یک ذره‌بین به آن شیء نگاه کرد». (چارلز دیکنز)

در این جمله حرف اضافه «با» در ارتـباط با حالت درونی زن از یکسو با سـوءظن پـیوند دارد و از سوی دیگر در ارتباط با وسیله‌ای که زن استفاده می‌کند بـا «ذره‌بین» پـیوند دارد.

همچنین:

اِوِلین (Evelyn) در توصیف چارلز اول چنین گوید:

"Circled with his royal diadem and the affections of his people".

ترجمه:

«حلقهٔ تاج شاهانه و عشق مردمش او را دربر گرفته بودند».

«حلقه» در پیوند با تـاج یک مـعنی (حـلقهٔ تاج) و در پیوند با عشق معنی دیگری (حلقهٔ مردمی که از سر مِهر دور او را گرفته‌اند) دارد.

و از شعر معاصر امریکائی می‌توان به ایـن سطر از شعر "the Applicant" («خـواسـتگار») سرودهٔ سیلویا پلاث اشاره کرد:

It is waterproof, glass proof, proof
Against fire and bombs-through the roof.

ترجمه:

ضد آبست، نشکن است، و دلیلی است علیه آتش و بمبی که از پشت بام می‌ریزد.

در اینجا شاعر با استفاده از معانی مـختلف proof نوعی خاصیت ایـهامی در شـعر خـلق کرده است.

استشهاد (← تلمیح)

اِستِطراد **Digression**

در لغت به معنی از مقابل دشمن گـریختن (به منظور فریب او)، شـمول خـواسـتن و از مطلب دورافتادن است و در بدیع (← صـنایع بدیع) آن باشد که گوینده یا نـویسنده ضـمن مدح (← مدیحه) یا هجو* یا تغزّل* از مطلب اصـلی خـارج شـود و بـه مـضمون* دیگـر بـپردازد، آنگـاه بـاز بـه مـضمون نـخستین بازگردد، برای نمونه حافظ گوید:

عشق می‌ورزم و امید که این فن شریف
چون هنرهای دگر موجب حرمان نشود

نمونهٔ نثر* از ملک‌الشعرای بهار:

«... از سـخنان سـنائی، کـه بـه زعـم مـنقد

سعدی، تزویج مذهب بودا، و به رغم حقایق‌شناسان ترویج روح انسانیت و حقیقت قرآن است، بسیار در یاد دارم...». در سخن از صناعات معنوی پرت شدن از مطلب اصلی و تغییر سخن را اقتضاب* هم گفته‌اند.

در صناعات ادبی غرب digression به مطلبی عطف می‌کند که به مضمون* یا پیرنگ* اثر مربوط نباشد. در ادبیات انگلیسی، استطرادهای مکرر راوی* در رمان* تریسترام شندی نمونه درخشان کاربرد این صناعت است.

استعارگی زبان (← بن فکنی)

استعاره Metaphor

استعاره در لغت به معنی عاریت گرفتن، به عاریت خواستن، ایرمان گرفتن و یکی از انواع مجاز* است و عبارت از اضافت (نسبت) مشبه به* یا مستعار به مشبه* یا مستعار منه که با علاقه باشد، پس اگر مشبه به ذکر و مشبه ترک شود، استعاره مُصرّحه است و اگر عکس شود استعاره مُکْنیه. استعاره در زبان فارسی واژه ای برگرفته از زبان عربی و به معنی عاریه گرفتن و قرض کردن است. در مباحث مربوط به بیان ادبی استعاره نوعی زبان مجازی* و یکی از راهکارهای تصویرگری* شاعرانه می‌باشد. اساس این نوع مجاز بر جایگزینی هویت عاریه‌ای به جای هویت حقیقی شیی، پدیده، یا مفهوم خاص، و همانند سازی موقتی استوار است. در زنجیره مجازها به لحاظ ویژگی، استعاره حد فاصل تشبیه* و نماد* است. شباهت آن با تشبیه در آنست که هر دو بر پیوند میان دو موضوع متفاوت به واسطه یک ویژگی مشترک اتکاء دارند. اما تفاوت این دو در آنست که تشبیه ناظر و آگاه به قیاس بین دو موضوع از نوع همانندسازی است اما استعاره چنین نیست یعنی «الف» موقتا هویت اصلی خود را از دست می‌دهد و با کسب هویت «ب» جایگزین آن می‌شود. در این فرآیند می‌توان گفت تشبیه، قیاسی آگاهانه در سطح زبانی است اما استعاره فرآیندی پیچیده و ناگفته می‌باشد.

اما شباهت استعاره با نماد در ویژگی همانندسازی است زیرا در هر دوی این مجازها نوعی همانندسازی رخ می‌دهد با این تفاوت که در استعاره، مستعار (بردار) موقتا هویت اصلی خود را از دست می‌دهد تا هویتی تازه را در مناسبات تازه‌ای کسب کند اما در نماد، موضوع اصلی هم هویت خود را دارد و هم یک هویت دیگر به آن اضافه می‌شود. از نقطه نظر تظاهر زبانی، نشانه نماد، تکرار در متن کلام است و مفهوم نمادین از شرایط بستر کلام متولد می‌شود. به عبارت دیگر، استعاره چنان است که لفظی را به مناسبت کمال شباهت در یکی از صفات به جای لفظی دیگر به کار برند چنانکه مرد دلیر را «شیر» خوانند، به لحاظ اشتراک و مشابهتی که میان این دو در صفت شجاعت هست.

بلاغیون (← بلاغت) قدیم به تَبَع ارسطو، عموماً استعاره را تشبیهی گفته‌اند بدون ادات شبه و مشبه. در آراء منتقدان متأخّر، جنبه‌های زیباشناسانه (← علم زیباشناسی) نیز بر این تعریف اضافه شده‌است. به موجب تعریفهای این منتقدان، هر استعاره ابتدا در ذهن شاعر به صورت تشبیه پدید می‌آید، سپس شاعر با

حذف ادات شبه و تلخیص آن، استعاره می‌سازد. برای مثال وقتی فردوسی در وصف نعرهٔ رستم می‌گوید: «به رزم اندرون غرّشی کرد شیر»، پیش از این در ذهن خود رستم (مشبه یا مستعار منه) را به شیری (مشبه به - مستعار) تشبیه کرده است. سپس در لفظ مستعار منه یا مشبه (رستم) را حذف کرده است یعنی مشبه طوری در مشبه به دخول کرده که گوئی یکی از افراد مشبه به است.

(شبد)

اگرچه عملکرد استعاره نیز مانند تشبیه، انجام قیاس است، در تشبیه، قیاس هدف است و در استعاره وسیله‌ای برای دخول و انتقال ذهنیّات.

آی.آ. ریچاردز، منتقد معاصر غربی در کتاب فلسفهٔ بلاغت ساختمان استعاره و تشبیه را به دو بخش تفکیک می‌کند و به جای دو جزء مشبه و مشبه به از واژه‌های **هدف** (**tenor**) و **بردار** (**vehicle**) استفاده می‌کند. بنابه استدلال ریچاردز، اندیشه و موضوع اصلی، هدف (مشبه)، و تصویر* یا مستعار، بردار است.

از دیدگاه زبانشناسی*، غالب کلماتی که امروزه استفاده می‌شوند، در بدو پیدایش نوعی استعاره بوده‌اند مثل کلمهٔ «کنجکاو». پس آنچه امروزه استعاره نامیده می‌شود، در واقع مجازی است که بر مجاز فراموش شدهٔ دیگر بنا شده است به طوری که اگر الگوی اصلی پیدا شود استعارهٔ مُرده*ای است که به سبب استفادهٔ مکرر، رسانایی و برجستگی خود را از دست داده است. برای نمونه در زبان فارسی می‌توان کلمهٔ «رعنا» را ذکر کرد. این کلمه از ریشهٔ «رعونت» به معنی حمق و طول کلام و نوعی از خودستایی رکیک است. پس گل دوروی را که رویی سرخ و رویی زرد دارد در فارسی «گل رعنا» نامیدند. رفته‌رفته در غزل*ها به معشوقان ناسازگار «بت رعنا» گفتند ولی مذمّت خواستند نه مدح*. امروزه کلمهٔ «رعنا» و «رعنایی» از معنی اصلی دور افتاده، زیبایی و خوبی و ملاحت معنی می‌دهد و اگر به معشوقه رعنا گویند، مدح خواهند نه ذم.

(بواف)

در بین نظریه‌های جدید ادبی نیز از استعاره بسیار بحث شده است. برخی در ماهیت استعاره بحث کرده‌اند و اهمیت آنرا به عنوان عنصری شاعرانه مورد تردید قرار داده‌اند (← ایماژیسم) و برخی دیگر در نقش آن تامل کرده‌اند. از جمله نظریه‌های گروه دوم می‌توان به آراء زبانشناسان اشاره کرد:

۱) از دیدگاه زبانشناسان استعاره نوعی هنجارگریزی* معنا شناسیک (← معناشناسی) است. بنابراین رویکرد، جملات زیر همگی در یک صورت قرار می‌گیرند و در عین حال از خاصیت همنشینی مالوف کلمات* هم برخوردارند:

«آیا دوباره من از پله‌های خانه خود بالا خواهم رفت؟»

«آیا دوباره من از پله‌های سرداب خود بالا خواهم رفت؟»

«آیا دوباره من از پله‌های آپارتمان خود بالا خواهم رفت؟» و الخ..

در تمام این موارد هیچ اتفاقی خارج از هنجار زبان رخ نداده است و تمام این جملات پیامی تعریف شده را در مناسبات زبان فارسی انتقال می‌دهند. به همین دلیل

ذهن به طور طبیعی بعد از دریافت نیمه اول هر یک از جملات بالا، ملازم آنها یعنی کاخ، خانه، آپارتمان، سرداب، و غیره را پیش‌بینی می‌کند. این مکانیسم در نتیجه عادت عمل می‌کند و در جهت تکمیل جملهِ ذهن را هدایت می‌نماید. اما چنانچه به جای هر یک از این کلمات، گوینده کلمه‌ای دیگر و خارج از انتظار ادا کند و بگوید «آیا دوباره من از پله‌های کنجکاوی خود بالا خواهم رفت؟» (فروغ فرخزاد: «پنجره») اگرچه این جمله به لحاظ دستوری در همان صورت صرفی جملات بالا قرار می‌گیرد، به دلیل فقدان همنشینی مالوف کلمات در درون جمله انحرافی از نرم زبان رخ داده است که مناسبات تازه و بدیعی را خلق می‌کند و با آشنایی زدایی* از الگوهای آشنا در قاموس زبان فارسی موجب برجستگی و تشخص* زبان می‌شود. این انحراف، نقطهٔ عزیمت زبان از سطح واقعی و رایج به سطح مجازی و به عرصه خلاقیت شاعرانه است. آنچه در ترکیب جدید رخ داده است آنست که کنجکاوی هویت خود را در مقام مفهومی انتزاعی موقتاً از دست داده و هویت بنا یا پدیده‌ای مادی جایگزین آن شده است تا در هویتی تازه خودنمایی کند و تصویر شاعرانه به موجب آن خلق شود.

۲) ساختارگرایان* از جمله یاکوبسن در تبیین استعاره می‌گویند که استعاره با ایجاد یک نظام موازی در برابر متن، حس گریز از متن دارد. در استعاره هر عنصری که می‌بایست متن خاصی را بر تابد دایماً راه را برای متون دیگر باز می‌گذارد.

(PT & RL ،ص ۱۱)

سی. اس. لویس، نظریه‌پرداز معاصر نیز استعاره را تمثیلی (← تمثیل) کوچک می‌خواند. (به نقل از ص ۲۱، RTCWC.S.L)

از حیث تاریخ تحول زبان، غالب کلماتی که امروزه کاربردی عادی و معمول یافته‌اند، در اصل استعاره‌ای بوده‌اند که به دلیل استفاده مستمر خاصیت برجستگی خود را از دست داده‌اند و در زمره استعاره‌های مرده در آمده‌اند. استعاره در بلاغت غربی به لحاظ چگونگی حضور اجزاء آن در ترکیب استعاری دارای دو گروه اصلی است:

explicit metaphor یا استعاره آشکار: ساده‌ترین نوع استعاره است که با تعریف ارسطویی از استعاره مطابقت دارد. در این قسم استعاره هم لفظ مستعار و هم لفظ مستعارمنه (بردار و هدف) هر دو ذکر می‌شوند.

implicit metaphor یا استعاره مصرحه و مکنیه: این نوع استعاره به طور کلی برپوشیدگی یکی از اجزاء یا هر دو جزء مستعار و مستعارمنه استوار است و حالتهای مختلفی دارد. اگر لفظ مشبه به یا مستعار ذکر اما مشبه یا مستعارمنه حذف شده باشد در اصطلاح بلاغت* ایرانی و اسلامی به آن استعاره مصرحه گویند. برای مثال: «به رزم اندرون غرشی کرد شیر»، لفظ «شیر» (مشبه به) برای مشبهی به کار رفته که در جمله ذکر نشده است (رستم). و در این بیت*:

با کاروان حله برفتم از سیستان
با حله تنیده ز دل بافته ز جان

که منظور شاعر از «حله» شعر* و قصیده* خودش است. و در انگلیسی:

dawns were young

(Langston Hughes:/ "The Negro Speaks of Rivers")

«وقتی افق‌ها جوان بودند من در رود فرات آبتنی کردم»،

«جوانی» از ویژگیهای موجودات زنده مثل انسان است که مشبه یا مستعارمنه است و در این جمله غایب می‌باشد. اما چنانچه لفظ مستعار (مشبه به) ذکر نشده باشد در حالی که لفظ مستعارمنه (مشبه) در ترکیب آمده است، این استعاره را در اصطلاح بلاغت ایرانی و اسلامی **مکنیه یا بالکنایه** گویند. مثال:

ستاره‌های کوچک بی‌تجربه از ارتفاع درختان به خاک می‌افتند: («دلم برای باغچه می‌سوزد»: فروغ فرخزاد)

بلاغیون برای استعاره به جهات مختلف اقسامی قائل شده‌اند. پاره‌ای از انواع تقسیماتی که بلاغیون ایرانی و اسلامی برای استعاره برشمرده‌اند از این قرار است:

ـ اگر لفظ مستعار (مشبه به) ذکر شده باشد، استعاره را **مصرّحه** گویند.

ـ چنانچه در استعاره، لفظ مستعار (مشبه به) ذکر نشده باشد امّا لفظ مستعارمنه (مشبه) تصریح شده باشد، آن استعاره را **مُکنیه یا بالکنایه** گویند. برای مثال در جملهٔ «و آنگاه که دیدگان عنایت در تو بنگرد»، «عنایت» به انسان تشبیه شده، و اگرچه کلمهٔ انسان در این جمله به کار نرفته، به لحاظ نشانه‌های انسان یعنی چشم و عمل ارادی نگریستن، این مستعار دانسته می‌شود. همچنین است در جملهٔ «روی لیوان‌ها خواهم رقصید»، رقصیدن روی لیوان از نشانه‌های حُباب است، و حُباب مشبهی است که ذکر نشده است. همچنین:

می‌خواهم
در زیر آسمان نشابور
چندان بلند و پاک بخوابم که هیچ‌گاه
این خیل سیلوار مگس‌ها،
نتوانند روی صدای من بنشینند

«دیباچه» /م. سرشک

ـ اگر کلمهٔ مستعار اسم جنس باشد، استعاره را **اصلیه** گویند چون در این صورت مستقیماً استعاره است مانند لفظ «شیر» در مثال بالا، و اگر کلمهٔ مستعار فعل یا مشتقات آن باشد استعاره را **تبعیه** گویند چون به تبع مصدر است یعنی اوّل مصدر آن در معنی استعاری به کاررفته است و در نتیجه اسم مشتق از آن مصدر، استعاره شده است مثل «غرش ابر» که ابتدا مصدر غرّیدن (از نشانه‌های شیر) به طور استعاره به کار رفته است و سپس از آن مصدر، اسم غرّش مشتق شده است.

ـ اگر مورد استعاره، کلمه‌ای باشد (=مفرد) یا کلامی (=جمله) استعاره را به دو نوع مفرد و مرکّبه یا تمثیلیه تقسیم کرده‌اند. استعارهٔ مرکبه که غالب ضرب‌المثل‌ها (← ضرب‌المثل) را و هر جا که مجموعهٔ اموری یعنی مجموعهٔ معانی یک جمله مورد نظر باشد دربرمی‌گیرد.

بلاغیون غربی نیز برای استعاره اقسامی برشمرده‌اند که برخی از آنها به قرار زیر است:

ـ استعاره مکنیه (implicit metaphor): مطابق با فارسی است. مثال:

Life the hound

(Robert Francis/"The Hound")

در این سطر هدف کلمهٔ life است و بردار یا کلمهٔ مجازی Hound.

ـ **استعاره مُختلط** (mixed metaphor): استعاره‌ای

است که دو یا چند مشبه در آن مشارکت دارند. این قسم استعاره در آثار شکسپیر فراوان یافت می‌شود. برای مثال از زبان هاملت چنین گوید:

To take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them.

(سلاح برگرفتن در برابر مشکلات و با مبارزه به آنها پایان دادن)

در سطر نخست دو مشبه به (vehicle) حضور دارد؛ یکی مشبه بهی که ذکر نشده یعنی «مرد جنگجو» امّا این مشبه به از نشانه‌های آن که سلاح برگرفتن باشد معلوم می‌شود، و دیگر مشبه بهی که ذکر شده و آن «دریا» است که مشکلات با آن مقایسه شده است.

در حوزه زبانشناسی استعاره عبارتست از فرآیندی که بموجب آن حوزه معنائی (← معنی‌شناسی) مربوط به یک مرجع به حوزهٔ معنائی دیگری منتقل می‌شود. برای مثال در جمله «کشتی آب را شخم زد» حوزه زراعت به حوزه دریانوردی منتقل شده است. از نقطه نظر نقد ادبی سنتی حوزه توصیف شده یعنی دریانوردی در مثال فوق هدف (tenor) و حوزه مورد استفاده در این قیاس یعنی زراعت، بردار (vehicle) نامیده می‌شود.

در زبان، استعاره دو جایگاه دارد. سابقهٔ جایگاه نخست که اغلب کلاسیک (← کلاسیسیسم) نامیده می‌شود به ارسطو می‌رسد. از این منظر اساساً استعاره بعنوان عاملی زینتی و غیرضروری تلقی می‌شود که به زبان عادی اضافه می‌گردد و خارج از زبان هنجار می‌باشد. گونه‌ای از این طرز تلقی در **نظریهٔ زبان تحت‌اللفظی theory of literal language** تبلور می‌یابد. بر طبق نظریهٔ مزبور استعاره نوعی هنجارگریزی و انحراف از نُرم زبان است زیرا کلمات در زبان عادی باید از حیث فحوا* با یکدیگر سازگار باشند مثلاً وقتی گفته می‌شود «چشم من به دیدارت روشن می‌شود» چشم در زبان تحت‌اللفظی نمی‌تواند نهاد «روشن شدن» بشود. پس برای رسیدن به تعبیری که هدفِ این عبارت است، باید هنجار زبان در هم بریزد. در عین حال لازمهٔ قراردادن «چشم» به جای شمع یا چراغ آنست که اولاً مؤلفه‌های مربوط به شمع یا چراغ را که عبارتست از نور دادن پس بزنیم و ثانیاً بین چشم و چراغ وجه اشتراکی وجود داشته باشد (هر دو با نور سر و کار دارند). از جمله مشکلات این نظریه آنست که نمی‌توان قواعد حاکم بر زمان و چگونگی محدودیت این انتخابها را بواسطه آن توصیف کرد.

رویکرد دوم نسبت به جایگاه استعاره در زبان که غالباً رویکرد رمانتیک نامیده می‌شود، استعاره را نابهنجاری نمی‌داند بلکه آن را جزء لاینفک زبان و اندیشه تلقی می‌نماید. از این منظر هیچ تمایز واقعی بین زبان مجازی و زبان غیرمجازی وجود ندارد زیرا زبان ذاتاً استعاری است. گسترش این رویکرد را می‌توان در آثار پیروان مکتب **معنی‌شناسی شناختی (cognitive semantics)** مشاهده کرد با این تفاوت که گروه اخیر به دلیل قائل شدن به بعضی تمایزات بین زبان مجازی و زبان تحت‌اللفظی رویکردی کاملاً رمانتیک (← رمانتیسم) ندارند.

(LT & C صص ۱۶۹-۱۷۲)

استعارهٔ آشکار (← استعاره)

استعارهٔ اصلّیه (← استعاره)

استعارهٔ بالکنایه (← استعاره)

استعارهٔ تبعیه (← استعاره)

استعارهٔ ریشخند (← تهکم)

استعارهٔ مختلط (← استعاره)

استعارهٔ مرده **Dead-metaphor**

بر استعاره*ای اطلاق می‌شود که به سبب کاربرد مدام، رسانگی و برجستگی خود را از دست داده است مثل «کمان» که در وصف ابروی یار گفته‌اند یا «سرو» که در وصف قدوبالای بلند گفته‌اند و در انگلیسی مثل عبارات:

"to beat about the bush", "green with envy", "the heart of the matter"

از این قسم استعاره آنقدر استفاده شده است که شنونده یا خواننده کمتر توجهی به مستعار* و مستعارمنه* آن می‌کند.

در عین حال، در بسیاری موارد وقتی زمینهٔ زبانی یک چنین استعاره‌ای تغییر می‌کند استعارهٔ مرده بار دیگر تشخّص و تازگی می‌یابد. برای نمونه عبارت «"grey cat in the night"»: «گربهٔ خاکستری در شب» (مک لیش) در انگلیسی استعاره‌ای مرده محسوب می‌شود امّا هنگام ترجمه به فارسی، تازگی و حیات دوباره می‌یابد.

استعارهٔ مُصَرّحه (← استعاره)

استعاره مُکنیه (← استعاره)

استقصا (← تقسیم)

استمداد **Invocation**

در لغت به معنی یار خواستن، یاری خواستن، یاری جستن، سیاهی گرفتن از دوات است و در اصطلاح ادب از صور التفات* است که به موجب آن شاعر برای سرودن شعر* خود از نیرویی غیبی، یا خدا، و یا الهه‌ای خاص مدد می‌جوید. برای نمونه:

این غزل را پیش از این هر چند انشا کرده بود
صائب از روح فغانی دیگر استمداد کرد
صائب

وحشی بافقی مثنوی* شیرین و فرهاد را چنین آغاز می‌کند:

الهی سینه‌ای ده آتش افروز
در آن سینه دلی وان دل همه سوز

جان میلتون، شاعر انگلیسی قرن هفدهم نیز منظومهٔ بهشت گمشده را با استمداد از نیروی الهی شروع می‌کند:

And chiefly Thou, O Spirit, that dost prefer
Before all temples th'upright heart and pure,
Instruct me...

ترجمه:

والاخص تو، آه‌ای جان که برتر می‌داری
قلب شجاع و پالوده را پیش از تمامی معابد.
مرا هدایت کن...

استنباط (← استنتاج)

استنتاج / استنباط **Inference**

فرایندی است که شنوندگان مشخصاً در تفسیر و تعبیر اظهاراتی که می‌شنوند به کار می‌برند. استنتاج در تفسیر از آنرو اهمیت دارد که بخش عمده‌ای از معنی بیش از آنکه آشکار باشد، پنهان است. میزان استنتاجی که گویندگان از شنوندگان انتظار دارند بستگی به میزان دانش مشترک بین آنها دارد. در مثال زیر گوینده برای استخراج و استنتاج درست صرفا بر شنونده اتکا دارد:

۱. امروز خانه را تمیز کردم. مادر شوهرم دارد می‌آید.

استنتاج: گوینده خانه را به این خاطر تمیز کرده که مادر شوهرش دارد می‌آید.

۲. جورابهایم کجاست؟ ـ توی کشو را گشته‌ای؟

استنتاج: جورابها توی کشو هستند.

بیشتر استنتاج‌ها به طور خودکار بدست می‌آیند و بخشی از شیوه‌ای است که جملات متوالی پیوستگی می‌یابند. در جملات زیر کلماتی که درشت‌تر هستند توسط نویسنده بواسطه اشاره به عبارت اسمی پیش از خود استنباط شده‌اند:

۱. گلدان را انداختم. گلدان شکست.

۲. رئیسم را دیروز دیدم. کله پوک هنوز نمیدونه من کی ام.

نمونه دیگر استنتاج خودکار یا عادت‌وار آن چیزی است که زبانشناسان (← زبانشناسی) **استنتاج پلی bridging inference** می‌نامند. اینگونه استنتاج‌ها در جملاتی رخ می‌دهند که گویندگان در آنها برای پرکردن شکاف بین کلمات یا جملات، بر دانسته‌های قبلی یا عمومی خود تکیه می‌کنند مثل:

۱. وارد اتاق شدم. سقفش زیبا بود.

۲. در ساحل قدم زدم. مد فرو نشسته بود.

در این جملات چون سقف داشتن اتاق و وجود جذر و مد در ساحل جزء دانسته‌های عمومی ماست، استنتاج پیام جملات میسر می‌شود. (صص ۱۶۹-۱۶۸ LT & C)

فرایند استنتاج در درک مطالبی که می‌خوانیم و درک متون ادبی اهمیت بسزائی دارد.

استنتاج پُلی (← استنتاج)

استنتاجی (← زبانشناسی)

استیفا (← تقسیم)

اسطوره **Myth**

اسطوره در لغت به معنی افسانه* و قصّه* است. واژهٔ فرنگی آن از کلمهٔ یونانی mythos گرفته شده که به طور کلّی بر هر قسم قصّه و پیرنگی (← پیرنگ)، چه واقعی باشد چه ساختگی، اطلاق می‌شود. ارسطو این واژه را در کتاب فن شاعری در معانی پیرنگ، روایت، و افسانهٔ تمثیلی* به کاربرده است. اما در کاربرد امروزی، اسطوره قصّه*ای است از **منظومه اساطیر** (**mythology**) که ظاهراً منشأ تاریخی نامعلومی دارد.

منظومهٔ اساطیر مجموعهٔ روایت‌هائی است که معمولاً مضامینی را (← مضمون) چون منشأ آفرینش جهان، خلقت انسان، جنگ خدایان با قهرمانان، یا مصائب و سختی هائی که بر اقوام کهن گذشته است به صورتی دنباله‌دار، پیوسته و مرتبط با هم دربرمی‌گیرد. این روایت‌ها زمانی برای مردمانی خاص جنبهٔ اعتقادی داشته است و با تبیین و توضیح اعمال و اغراض خدایان و دیگر موجودات مافوق بشری به چرائی جهان هستی و رویدادهای آن پاسخ می‌گفتند و از این رهگذر توجیه و منطق رسوم و آئین‌های (مُحَرمات) اجتماعی را انجام می‌دادند و به قوانینی که بشر برای ادارهٔ زندگی‌اش می‌بایست رعایت کند جنبه‌ای الهی و عبادی می‌بخشیدند. بسیاری از اسطوره‌ها به شعائر اجتماعی (شکل‌ها و شیوه‌های مراسم عبادی) مربوط می‌شوند. به طور کلی می‌توان گفت منظومهٔ اساطیر، مذهبی است که دیگر بدان اعتقادی نداریم.

اما در این نکته که آیا شعائر اجتماعی پدید آورنده اساطیر بوده‌اند یا برعکس بین مردم شناسان اختلاف عقیده وجود دارد.

از آنجا که غالباً مفاهیم اسطوره، افسانه* و قصّه عامیانه* با یکدیگر اشتباه می‌شود لازم

است تفاوت میان این سه یادآوری گردد: چنانچه قهرمان اسطوره انسان باشد (نه یک موجود مافوق بشری) آن را افسانه گویند، و اگر قصّه به موجودات مافوق بشری بپردازد که از خدایان نیستند، و خود قصّه نیز جزئی از منظومه اساطیر نباشد، آن را قصّه عامیانه می‌نامند.

نویسندگان و شعرا قرن‌ها پس از آنکه منظومهٔ اساطیر جنبهٔ اعتقادی خود را از دست داده است، از اسطوره‌های کهن در پیرنگ‌ها، حکایت*ها و تلمیحات (← تلمیح) خود بهره گرفته‌اند. از اینرو عنوان اسطوره با توسع معنائی به حکایت‌های مافوق طبیعی نیز که نویسندگان خلق کرده‌اند اطلاق می‌شود. ف. و. جی. شلینگ و فردریک اشله گل، نویسندگان رمانتیک آلمانی پیشنهاد می‌کردند که برای خلق ادبیاتی بزرگ، شعرای امروز باید منظومه اساطیر تازه‌ای بیافرینند که نگاه اساطیر گذشته مغرب زمین را با اکتشافات جدید فلسفه و فیزیک در هم بیامیزد. در همین دوران، ویلیام بلیک شاعر انگلیسیِ اواخر قرن هجدهم و اوائل قرن نوزدهم در اشعار خود یک نظام مخصوص اساطیری را از آمیختن اساطیر موروثی، پیشگوئی‌ها و رویدادهای تاریخی کتاب آسمانی، و تجربیات شهودی و فکری خود خلق کرد. علاوه بر این‌ها، اصطلاح اسطوره امروزه جایگاه خاصی در تحلیل‌های ادبی پیدا کرده است. بسیاری از نویسندگان که آنها را **منتقدان اسطوره‌نگر (myth critics)** می‌نامند مثل رابرت گریو، فرانسیس فرگوسن، مادبادکین، ریچاردچیس و نورثروپ فرای انواع ادبی (← نوع ادبی) و طرح پیرنگ بسیاری از آثار ظاهراً واقع‌گرا و پیچیده را تکرار صورت‌های بنیادین اساطیری می‌دانند. برای مثال نورثروپ فرای می‌گوید که چهار حالت* روایت یعنی کمدی*، عشقنامه*، تراژدی*، و طنز* حالت‌های دگرگون شده چهار شکل عنصری اسطوره هستند که با گردش چهار فصل سال (بهار، تابستان، پائیز و زمستان) مرتبط می‌باشند.

نزد ساختگرایان نیز اسطوره دستخوش تحولات مفهومی شده است. کلودلِوی اشتراس با فاصله گرفتن از نگرش سنتی نسبت به معنی اسطوره اظهار می‌دارد که اساطیر هر فرهنگی بر نظام‌هائی دلالت دارد که معانی آنها برای پیروانش ناشناخته است. وی اساطیر* را براساس نظریهٔ زبانشناسی فردینان دوسوسور و نظام دال و مدلول او تجزیه و تحلیل می‌کند (← نقد ساختگرائی). این توسع معنائی که دامنگیر اصطلاح اسطوره شده است لزوم دقت زیاد در کاربرد آن را ایجاب می‌نماید.

از حیث قدمت، اسطوره در تمام فرهنگ‌ها، به عنوان منبع الهام* شعرا و نویسندگان حضوری دائمی داشته است و در این کار، شعرا و نویسندگان در دوره‌های مختلف بنابه شرایط اجتماعی، برخوردهای متفاوتی با اساطیرِ قومی داشته‌اند. در ادبیّات قدیم فارسی و در اشعار دورهٔ سامانیان و چغانیان، اشاره به اساطیر ایرانی لحنی کاملاً احترام‌آمیز داشته است. امّا پس از حملهٔ اَعراب و مغول چون حکّام غیرایرانی اساطیر ایرانی را خوار می‌شمردند، شعرا به اساطیر عرب و ترک

روی آوردند. از اینرو اساطیر ایرانی کلاً بر دو دسته تقسیم می‌شود: اسطوره‌های غنائی* (← شعر غنائی) و اسطوره‌های قهرمانی و حماسی (← حماسه) این دو دسته نیز به دو نوع دیگر یعنی اساطیر سامی و اساطیر ایرانی قابل تقسیم است و اساطیر سامی هم دوگونه دارد: اساطیر برخاسته از محیط اسلامی و اساطیر قبل از اسلام.

(صخدشف)

در شاهنامهٔ فردوسی بسیاری از داستانها و چهره‌ها از جمله رستم، برگرفته از اساطیر قوم ایرانی است. حافظ نیز در اشعار خود مکرر به اساطیر ایرانی اشاراتی دارد از جمله در این بیت*:

ما قصّهٔ «سکندر» و «دارا» نخوانده‌ایم
از ما بجز حکایت «مهر» و «وفا» مپرس

در ادبیّات معاصر فارسی، نیمایوشیج در شعر مرغ آمین و اخوان ثالث در شعر قصّهٔ شهر سنگستان هر یک به نحوی به خلق اسطوره پرداخته‌اند.

در تاریخ ادبیّات غرب، با ظهور رمانتیسم* بار دیگر اساطیر کهن مورد اعتنای شعرا واقع شد. برخی از این شعرا (مثل ویلیام بلیک) منظومه اساطیر خاصّی خلق کردند. برای بلیک، واقعیّتهای روحانی و معنوی در رؤیاهائی متجلّی می‌شوند که عمدتاً رنگ مسیحیّت دارد و او همین رؤیاها را در اشعار خود بازگو می‌کند. ویلیام باتلریتیز، شاعر ایرلندی تبار نیز اساطیر ایرلند را در اشعار اوّلیه خود زنده کرد، و جیمز جویس، نویسندهٔ ایرلندی، با تلفیق و ترکیب اساطیر کهن با اساطیر مربوط به دو قوم مسیحی و یهودی، اسطوره‌ای همگانی و جهانی پدید آورد که تجربیّات عمده بشریت را دربرمی‌گیرد و نهایتاً در جهت نظریهٔ یونگ عمل می‌کند. بنابر نظریهٔ یونگ، موضوع اسطوره جای در ناخودآگاه قومی* نسل بشر دارد و شباهت میان اساطیر اقوام مختلف به خاطر آنست که همه ریشه‌ای مشترک و موروثی دارند.

در اینجا برای نمونه یکی از اسطوره‌های یونان که خلقت زمین و انسان اولیّه را تبیین می‌کند، نقل می‌شود:

در آغاز زمین از دل هرج و مرج اَزَل ظاهر شد و هنگامی که به خواب رفت پسرش اورانوس را به دنیا آورد. پسرک مشتاقانه از فراز کوهها او را نگریست و باران پربرکتی برچین و شکاف زمین بارید و آنگاه زمین آبستن سبزه و گل و گیاه شد و درندگان و پرندگان بر آن ظاهر شدند. این باران جویبارها را جاری کرد و جاهای خالی را پر از آب کرد تا آنکه دریاها و رودها پدید آمدند.

نخستین فرزندان زمین غولهای صددستی به نام بریاروس، جایگِس، و کُوتُس بودند که تا حدودی به انسان شباهت داشتند. پس از آنها زمین سه سیکلوپ (غول‌های عظیم‌الجثه که فقط یک چشم در وسط پیشانی دارند) وحشی و یک چشم را بوجود آورد. این سه سیکلوپ، برپاکنندگان باروهای عظیم و استاد زرگری بودند. نام این سه تن، برونتس، استِروپ و آرگِس بود. روح این سه تن از وقتی آپولو آنها را به انتقام مرگ آسلِه‌پیوس کشت، در غارهای آتشفشان آتْنا ساکن شده‌اند.

اسلوب معادله (← تمثیل)

اسم صوت (← دلالت ذاتی)

اِشاره (← ایجاز)

اشاره پیشینه‌دار (← عطف به سابقه)

Cataphoric reference

اشاره مرجعدار (← برگشت)

Anaphora reference

اشاری (← شاخص) Deictic

اشتراک عینی Correlative Objective

این اصطلاح توسط نقاش و شاعر امریکائی واشینگتن آلستون (۱۸۴۳-۱۷۷۹) سکه زده شد و بعدها توسط تی.اس.الیوت در حوزه نقد ادبی* به کار رفت. وی تحت تأثیر نقد نوین* این اصطلاح را در مقالهٔ هاملت و معضلات او به کار برد. الیوت در این مقاله ضمن آنکه نمایشنامهٔ* هاملت را شکستی هنری می‌داند، می‌نویسد:

«تنها شیوهٔ بیان احساس به شکل هنر، یافتن اشتراک عینی است یعنی [یافتن] اشیاء، شرایط و زنجیرهٔ حوادثی که [در کنار هم] بتوانند ترجمان احساس بخصوصی باشند آنگونه که وقتی حقایق کلّی که باید به تجربه‌ای حسّی منجر شود، ابراز می‌شوند، آن احساس بی‌درنگ برانگیخته شود.» الیوت در ادامه می‌نویسد: «[شخصیت] هاملت مقهور احساسی مفرط و توصیف‌ناپذیر است زیرا شدّت آن احساس بر حقایق مشهود فزونی دارد.»

بنابر استدلال الیوت، این اشتراک عینی در نمایشنامهٔ مکبث تحقق می‌یابد. صحنه*های مربوط به حرف زدن بانو مکبث در خواب و آنچه مکبث هنگام شنیدن خبر مرگ همسرش بر زبان می‌رانند، نمونه‌هائی از وجود اشتراک عینی یعنی تناسب کلمات و ظاهر شرایط با وضعیّت ذهنی بانو مکبث و مکبث هستند.

مثال:

لیدی مکبث: هنوز در اینجا لکّه‌ای هست. پاک شو ای لکّهٔ منحوس! پاک شو، بتو می‌گویم! یک، دوپس وقت انجام دادن آنست. جهنّم تاریکست! اُف ای خداوندگارم اف! سرباز و بیمناک؟ ما را چه حاجت که بترسیم که چه کسی آن را می‌داند وقتی که هیچ کس نمی‌تواند قدرت ما را به محاسبه بخواند؟ با این همه که فکر می‌کرد که پیرمرد در بدن خود این قدر خون داشته باشد؟

(پرده پنجم، صحنه اوّل)

[مکبث پس از شنیدن خبر مرگ ملکه]:

ناچار بعد از این می‌مُرد و برای چنین خبری وقتی فرا می‌رسید. فردا و فردا و فردا با قدم‌های کوچک از روزی به روزی می‌خزد تا به آخرین حرف نوشته شده در دفتر ایّام، و همهٔ دیروزهای ما راه مرگ خاک‌آلوده را برایمان روشن کرده‌اند. بمیر، بمیر ای شمع قصیر! زندگی چیزی نیست مگر سایه‌ای رونده و بازیگری بیچاره که یک ساعت از عمر خود را با تبختر، جوشان و خروشان، بر روی صحنه‌ای می‌خرامد و از آن پس دیگر آوازی از او شنیده نمی‌شود، قصّه‌ای است که دیوانه‌ای آن را گفته است پر از هیاهو و خشم و غضب که هیچ معنی ندارد.

پرده پنجم، صحنه پنجم

(مکبث / ترجمهٔ فرنگیس شادمان)

در ادبیات فارسی نمونهٔ کاربرد اشتراک

عینی در سبک هندی* چنان است که در یک مصراع* مطلب معقولی (از حوزه عقلانیات) گفته می‌شود و در مصراع دوم با تمثیل* یا رابطه لف و نشر*ی متناظر، شبیه به اشتراک عینی تی. اس. الیوت آن را محسوس می‌کند.

(سشش / ص ۲۸۸)

این نظریه مورد اختلاف نظر و بحث بسیاری از منتقدان بوده است.

اشتقاق / اقتضاب **Polyptoton/Paragmenon/Andnomination**

اشتقاق در لغت بیرون آمدن و نشأت لفظی است از لفظ دیگر به طریقی که در لفظ و معنی مناسبتی وجود داشته باشد، و در اصطلاح بدیع* آن است که گوینده یا نویسنده کلماتی آورد که از یک ماده مشتق باشند مانند کلمه‌های مداین و مدین در این ابیات (← بیت):

شنیدم من که برپای ایستاده
رسیدی تا به زانو دست بهمن
رسد دست تو از مشرق به مغرب
ز اقصای مداین تا به مدین

منوچهری

و کلمات مقبول، قبولی، ناقابل در این بیت:

نشد مقبول مقبولان عالم
قبولی در دل ناقابلم نیست

علی نقی کمره‌ئی

و در انگلیسی کلمه‌های death, dead, dying در این سطر:

And death once dead, there's no more dying then

(Shakespeare)

همچنین واژه‌های fierceness, fierce_strength, strong در سطرهای زیر:

The Greeks are strong, and skillful in their strength
Fierce to their skill, and to their fierceness valiant.

(Shakespeare)

در فارسی اشتقاق را اقتضاب نیز می‌گویند و اقتضاب در لغت به معنی بریدن شاخه‌ای از درخت باشد. امّا در سخن از صناعات معنوی شعر، اقتضاب را آن گفته‌اند که شاعر مسیر سخن خود را بی هیچ مقدمه‌ای عوض کند. (← استطراد)

اشعار کودکان **Nursery Rhymes**

اشعاری آهنگین و سرگرم کننده و از انواع ادبیّات عامیانه* است که برای کودکان و اطفال می‌خوانند و تقریباً مثل قصّه* و مَتَل است. این اشعار در بخش ادبیّات شفاهی و غیرمکتوب فرهنگ عامّه جای دارد و سینه به سینه، از نسلی به نسلی منتقل شده است.

نمونه:

یکی بود یکی نبود — سرگنبد کبود
پیرزنیکه نشسته بود — اسبه عصّاری می‌کرد
خره خراطّی می‌کرد — سگه قصّابی می‌کرد
شتره نَمَد مالی می‌کرد — پشه رقاصی می‌کرد
کارتونه بازی می‌کرد — موشه ماسوره می‌کرد
مادر موش ناله می‌کرد، — فیل اومد به تماشا
پاش سُرید تو حوضِ شا — افتاد و دندونش شکس

«گُف ننه جون دندونکم از درد دندون دلکم
اوسای دلاک را بگو مرد نظر پاک را بگو
تا بِکِشه دندونکم.»

(نپ)

در ادبیّات شفاهی انگلیسی، این قبیل اشعار بخش عمده‌ای از ترانه‌های آهنگین و بی‌معنی تا اشعار آگاهی دهنده را در برمی‌گیرند. برای نمونه:

Tee Titly,
Little fitty,
Shin sharpy,
Knee Knapy,
Hinchie pinchy,
Wy mie berry,

Chin cherry,
Moo merry,
Nose nappy,
Ee winky,
Broo brinky,
Ower the croon,
And awa' wi' it.

ونوع با معنی ترانه‌های کودکان که تقریباً به بالاد* شباهت دارد:

O dear,what can the matter be?
Dear, dear, what can the matter be?
O dear, what can the matter be?
Johnny's so long at the fair.
He promised he'd buy me a fairing
Should please me,
And them for a kiss, oh! he vowed He weld teast me,
He promised he'd bring me a bunch of blue ribbons
To tie up my bonny brown hair.

ویژگی عمده اشعار کودکان عبارتست از زبان ساده، ضربآهنگ* تند و سرخوشانه، موضوع‌های ساده و واژگان کودکانه.

در ادبیات ملل مختلف شعرا گاه برای بیان مقاصد جدّی و اجتماعی با سیاسی قالب* اشعار کودکان استفاده کرده‌اند. برای نمونه احمدشاملو اشعار "پریا" و "خروس زری" را در این قالب سروده است. "پریا" اساساً مضمونی اجتماعی دارد که به شیوه‌ای کنائی (← کنایه) و تمثیلی (← تمثیل) به نقد تباهی‌های اخلاقی و اجتماعی می‌پردازد. در ادبیات انگلیسی، ویلیام بلیک شاعر دورهٔ پیش رمانتیک (← رمانتیسم) با استفاده از این قالب در مجموعه «ترانه‌های بی‌تجربگی» به نقد نقش استثمارگرانه و تباه کننده تزویر مسیحیت در اجتماع آن روز انگلستان می‌پردازد.

اصالت (← ابداع)

اصالت وجود (← ادبیات پوچی)

إضراب **Epanorthosis**

در لغت روی گردانیدن و رخ تافتن و روی برگاشتن است و در بدیع (← صنایع بدیع) آن است که گوینده کلام خود را در مدح (← مدیحه) یا هجو* یا غیر آن به حرفِ اضراب (بل، بلکه) عطف کند. حرف اضراب یا اعتراض سبب ابطال یا تصحیح یا تشریح جمله قبل از خود می‌شود. برای مثال:

ای میوه دل من لا، بل دل
وی آرزوی جانم لا، بل جان

در مصراع اول و دوم حروف عطف «بل» عبارت‌های قبل از خود را تصحیح کرده‌اند. همچنین: «نبود دندان لا، بل چراغ تابان بود» (رودکی)

شاعر با استفاده از حرف عطف بل، جملهٔ اول را تصحیح و باطل کرده است.

در بلاغت* انگلیسی تصحیح و تشریح جمله قبل را epanorthosis گویند و به کمک شگردهای متفاوتی انجام می‌گیرد مثل علامت سجاوندی؛ یا جملهٔ معترضه*، برای مثال:

The solemn temples, the globe itself,
Yes, all which it inherits, shall dissolve...
(Shakespeare)

ترجمه:

«معابد با وقار، خودِ کرهٔ بزرگ خاکی،
آری، هر آنچه مرده ریگ اوست، همه زایل می‌شوند.»

در این سطور شکسپیر با کلمهٔ «آری» به تشریح عبارت‌های پیشین می‌پردازد.

و در این جمله:

I love thilke lasse; (alas, why doe I love?

(Edmund Spenser)

که شاعر به کمک جملهٔ معترضه، جمله پیشین را تصحیح می‌کند و موجب ابطال آن می‌شود.

اضراب یا epanorthosis تأثیری تأکیدی دارد.

إطناب / تطویل کلام / درازگوئی

Periphrasis/Circumlocution;

در لغت درازگفتن، بسیار گفتن، درازگوئی، پرگوئی، تطویل کلام و مبالغه* در آن به حدی که از اقتضای تفهیم مقصود تجاوز کند. اطناب در بلاغت* فارسی از مباحث علم معانی* محسوب می‌شود.

بالاترین حدّ اطناب در نثر*های انشائی قرن ششم و هفتم، از قبیل ترّسلات و مکاتیب و مقامات (← مقامه) یافت می‌شود که هدف آن، انتخاب و استعمال هرچه بیشتر لفظ در برابر معنی است. برای نمونه قسمتی از مقامات حمیدی در زیر نقل می‌شود:

چون این مقامه بیست و چهارم تحریر افتاد؛ وقت حال را از نَسَق اول تغییر افتاد. ساقی نوائب در دادن آمد و عروسی مصائب در زادن. نه دل را رأی تَدَبُّر ماند و نه طبع را جای تفکّر. غوغای تدبیر، از سلطان تقدیر به هزیمت شد. نظم احوال را قوافی نماند و در سُفتن نداشت و زبان قوّت سخن گفتن... چون در اوایل زین تسوید، بستان طبیعی در طراوت بود و میوهٔ ربیعی با حلاوت. طبع در چمن باغ و خاطر در مسند فراغ بود. اکنون همهٔ آن نسیمها سَموم گشت و همهٔ شهدها مسموم و همهٔ سینه‌های خلق، خانهٔ شدایدِ گوناگون و همهٔ دلها مَحَطّ رحلِ مکایدِ روزافزون. قلم از تحریر این سخن استعفا می‌خواست و زبان از تقریر این حال استغفار می‌کرد. والخ...

از این سطور که در پایان آخرین مقامه (بیست و چهارم) آمده است به نظر می‌رسد حمیدی می‌خواهد بگوید که قصد داشته مقاماتی دیگر نیز به این بیست و چهار مقامه بیفزاید امّا توفیق نیافته است.

(فنداف)

در انگلیسی:

Close by those meads, forever crowned with flowers,
Where Thames with pride surveys his rising towers,
There stands a structure of majestic frame,
Which from the neighb'ring Hampton takes its name. (Alexander Pope)

ترجمه:

«در مجاورت آن چمنزاران، که جاودانه به تاج گل آراسته‌اند،
آنجاکه تایمز باروهای سربفلک کشیده‌اش را نظاره می‌کند
در آنجا عمارتی با شمایلی شاهانه قرار دارد
که نام خود را از همسایه‌اش هامپتون می‌گیرد».

شاعر با طول و تفصیل و به شیوهٔ اِطناب می‌گوید که کاخ هامپتون در کنار رود تایمز و نزدیک هامپتون قرار دارد و بدین وسیله در نهایت به انتقال حال و هوای* خنده‌آور این سُخره حماسه* کمک می‌کند.

نمونه دیگر اطناب در ادبیات انگلیسی، در شعر «چکامه‌ای دربارهٔ چشم‌انداز اِتون کالج از راه دور» ("O de on a Distant Prospect of Eton college") (۱۷۴۷) یافت می‌شود که در آن توماس گری در توصیف بچه‌های مدرسه چنین می‌نویسد:

Say, Father Thames, for thou hast seen
Full many a sprightly race
Disporting on thy margent green
The Paths of Pleasure trace;
With Pliant arm thy glassy wave?
The captive linnet which enthrall?
What idle Progeny succeed
To chase the rolling circle's speed,
Or urge the Flying ball?

پدر تایمز، بگو، زیرا تو دیده‌ای
بسیار نسلهای سرخوشی
که برکناره‌های سرسبزت سرخوشانه
قدم بر راههای لذت نهاده‌اند؛
چه کسی پیش از همه از شکستنِ
امواج شیشه‌ای تو با بازوان نرم شادمان می‌شود؟
آن مرغک بَزرَک خورِ اسیر؟
کدامین نسل بی‌کار
در تعقیب شتابِ دایرهٔ غلتان توفیق می‌یابد،
یا گوی پرّان را به پیش می‌راند؟

اطناب از ویژگی‌های زبان قضات، سیاستمداران، و افراد پرگو می‌باشد اما کاربرد عامدانه آن بیشتر به منظور ایجاد تأثیر خنده‌ناک است.

در بلاغت فرنگی نوعی تطویل کلام و اطناب که ناشی از کاربرد لفظ بسیار برای معنی اندک است **Pleonasm** می‌گویند. برای مثال:

«در این روز و در این عصر» به جای «این روزها» یا «این ایام». این صناعت در حقیقت همانست که در علم بیان* فارسی حشو* نامیده می‌شود.

اعتبار آلیت (← مجاز مرسل)

اعتبار حالیت (← مجاز مرسل)

اعتبار مایکون (← مجاز مرسل)

اعتراض / جمله یا عبارت معترضه **Parenthesis**

در لغت مزاحمت باشد و در اصطلاح علم معانی* از جملهٔ اطناب* است و آنست که در وسط کلام یا وسط دو کلام که اتّصال معنوی دارند جمله‌ای یا کلمه‌ای برای فایده‌ای بخصوص «باستثنای رفع ابهام و غیره» بیاورند. مثل:

مشتاقی و مهجوری، دور از تو، چنانم کرد
کز دست بخواهد شد پایان شکیبائی

حافظ

در علم بدیع* اعتراض را حشو* نیز نامیده‌اند.

(زس)

در انگلیسی:

Yet still Aragnoll (*so his foe was high*)
Lay lurking covertly him to surprise.
(Edmund Spenser)

آعنات/لزوم‌مالایلزم **Leonine Rhyme**

در لغت به معنی به رنج افکندن، رنجانیدن، آزردن و در کاری دشوار انداختن است و آن را تضییق و تشدید نیز گفته‌اند که از اصطلاحات عربی است و در بدیع* شعرای فارسی آنرا لزوم‌مالایلزم گفته‌اند. این صنعت چنان است که گوینده ملزم به چیزی شود که لازم نیست مانند این غزل* سعدی که شاعر حرف «یا» را قبل از حرف روی «لام» تا به آخر غزل تکرار می‌کند:

چشم بدت دورای بدیع شمایل
ماه من و شمع جمع و میر قبایل
جلوه کنان می‌روی و باز نیائی،
سرو ندیدم بدین صفت متمایل
نام تو می‌رفت و عارفان بشنیدند
هر دو به رقص آمدند سامع و قایل

در مجموع لزوم‌مالایلزم چنان باشد که شاعر یا نویسنده برای آرایش کلام یا هنرنمائی، خودش را به آوردن حرفی پیش از روی (آخرین حرف اصلی قافیه*) مجبور کند یا در اثنای سخن بر خودش آوردن کلامی را لازم کند که در اصل لازم نباشد. به عنوان مثال شاعر خودش را مقید کند که کلمه «روشن» را با «گلشن»، «جوشن»، و «پشن» قافیه کند، در حالی که می‌تواند از «گلخن»، «مسکن»، «وطن»، و... هم کمک بگیرد اما برای رعایت (التزام) حرف قبل از روی این کار را نمی‌کند.

ذکر رباعی* زیر که مصراعهای (← مصراع) آن به ترتیب از عنصری، فرخی، عسجدی، و فردوسی است، به عنوان مثال خالی از لطف نیست:

چون عارض تو، ماه نباشد روشن
مانند رخت، گل نبود در گلشن
مژگانت، همی گذر کند از جوشن
مانند سنان گیو، در جنگ پشن

همچنین به معنی التزام* کلمات یا ترکیبات خاصی در تمام ابیات یک قصیده* است از قبیل التزام به آوردن «سنگ و سیم» یا «شتر حجره».

در انگلیسی لئوناین رایم (Leonine rhyme) اعناتی است که به موجب آن کلمهٔ پیش از وقفه* با آخرین کلمه در همان سطر هم قافیه می‌شود و شاعر این روال را تا به آخر شعر التزام کند، برای مثال:

Kentish Sir *Byng*; stood for his *King*
Bidding the crop_headed Parliament swing:
And pressing a troop unable to stoop
And see the rogues flourish and honest folkdroop,
Marched them *along*, fifty_score *strong*,
Great_hearted gentlemen, singing this song.
(Robert Browning: Marching Along)

این قسم اعنات در انگلیسی نوعی قافیه داخلی یا تصریع* محسوب می‌شود و وجه تسمیه آن نام شاعری فرانسوی به نام Leo بوده است که اشعار لاتینی خود را با رعایت چنین التزامی سروده است.

اغراق **Hyperbole**

اغراق درلغت به معنی پردرکشیدن کمان است امّا در اصطلاح نوعی مجاز* و وصف و مدح (← مدیحه) یا ذمّ چیزی زیادت از حدّ معمول به گونه‌ای که با عقل جور در نیاید و ممکن نباشد، مانند:

آه سعدی اثر کند در سنگ
نکند در تو سنگدل تأثیر

در تعریف آن گفته‌اند اِسنادی مجاز*ی است که به موجب آن شاعر معانی بزرگ را خُرد جلوه می‌دهد و معانی خُرد را بزرگ.
(شبد)

در زبان فارسی برای این قسم بزرگ نمائی درجاتی قائل شده‌اند: اغراق، غلّو* و مبالغه*.

از نظر سابقهٔ زیباشناسیک (← زیباشناسی) در بین بلاغیون (← بلاغت) قدیم ایرانی بر سر زیبائی و نازیبائی اغراق اختلاف وجود دارد. برخی آن را موجب زیبائی شعر

دانسته‌اند و دسته‌ای آن را دروغگوئی نامیده‌اند. دسته‌ای دیگر هم به شرط آنکه اغراق با حقیقت فاصله نداشته باشد، آنرا پسندیده‌اند.

در مباحث ادبی جدید، اغراق به عنوان یکی از صور خیال شاعرانه بررسی می‌شود. این نوع مجاز کاربردی وسیع‌تر از تشبیه* و استعاره* دارد، از اینرو در اشعار حماسی (← حماسه) و قهرمانی که همه چیز رنگ و بوئی مادّی و غیرانتزاعی دارد و تهییج شنونده ضرورت می‌یابد، بیشتر مورد استفاده قرار می‌گیرد. در بین شعرای فارسی، فردوسی آن را به کرّات و به کمال به کاربرده است؛ برای نمونه:

به مرگ سیاوش، سیه پوشد آب
کند زار نفرین برافراسیاب

یا:

شود کوه آهن چو دریای آب
اگر بشنود نام افراسیاب

و:

به تنها یکی گور بریان کنی
هوا را به شمشیر گریان کنی
برهنه چو تیغ تو بیند عقاب
نیارد به نخجیر کردن شتاب
نشان کمند تو دارد هژبر
ز بیم سنان تو خون بارد ابر

چنانچه اغراق نابجا و به دور از تخیّل شاعرانه باشد، موجب انحطاط شعر خواهد شد.
(صخدشف)

اشعار مدیحه سرایان و شعرای متوسط سبک* هندی نمونه‌های فراوانی از استفاده افراطی از اغراق بدست می‌دهند.

در بلاغت فرنگی اصطلاح hyperbole دقیقاً برای همین معنی به کار می‌رود. نمونه‌های آن در ادبیات انگلیسی که بمنظور ایجاد تأثیرات جدی یا طنز*آلود یا سُخره*آمیز است در زیر نقل می‌شود. در نمایشنامهٔ اتللو / شکسپیر، یاگو راجع به اتللو چنین می‌گوید:

Not poppy nor mandragora,
Nor all the drowsy syrups of the world,
Shall ever medicine thee to that sweet sleep
Which thou owest yesterday.
(Act III, scene iii. 33 ll.)

ترجمه:

(نه خشخاش نه مهر گیاه
نه تمام انگبین‌های خواب‌آور دنیا
تو را به آن خواب شیرینی
که تا دیروز از آن بهره می‌جستی
باز می‌گردانند)

آندرومارول، شاعر متافیزیک (← شعر متافیزیک) انگلیسی در شعر «به معشوقهٔ نازآلود»
چنین گوید:

My vegetable love should grow
Vaster than empires, and more slow,
An hundred years shoud go to praise
Thine eyes, and on thy forehead gaze:
Two hundred to adore each breast:
But thirty thousand to rest:
an age at least to every part,
and the last age should show your heart.

ترجمه:

(«عشق بالنده‌ام باید بزرگ شود
وسیع‌تر از امپراطوری‌ها، و آهسته‌تر،
یکصد سال باید به ستایش
چشمانت بگذرد، و خیره بر پیشانیت:
دویست سال برای پرستش سینه‌هایت:
اما سی هزار برای آرام گرفتن:

دست کم یک عصر برای هر عضو،
و عصر آخر باید قلب تو را بنماید.»)

موارد کاربرد اغراق در گفتار روزمره نیز بسیار یافت می‌شود مثلاً «یک عمر سوختم و ساختم»، «یک قرن است که تو را ندیده‌ام» والخ...

صناعت عکس اغراق، رندانه گوئی* است.

افاعیل (← رکن)

اِفتِنان / تباین / تقابل **Contrast**

افتنان در لغت به معنی گونه گونه آوردن است. در علم بدیع (← صنایع بدیع) آن است که گوینده در یک یا دو بیت* میان دو معنی متباین را جمع کند، مانند گردآوردن غزل* و حماسه* یا تهنیت و تعزیت (← تعزیه)، یا مدح (← مدیحه) و هجا (← هجو). برای نمونه:

گر آفتاب خزان گلبن شکوفه بریخت
بقای سرو روان باد و قامت شمشاد
هنوز روی سلامت به کشور است عبید
هنوز پشت سعادت به مسند است و معاد

(ابداع)

در بیت نخست تباین میان فنای شکوفه در خزان و بقای سرو و شمشاد برقرار است و در بیت دوم تباین میان روی سلامت و پشت سعادت وجود دارد. شرف‌الدین شفروه در مدح و ذم و دعا و نفرین می‌گوید:

دی ـ که پایش شکسته باد ـ برفت
گل ـ که عمرش دراز باد ـ آمد

و سعدی:

جهان بر آب نهاده است و زندگی برباد
غلام همت آنم که دل بر او ننهاد
جهان نماند و، خرم روان آدمیی
که باز ماند از او در جهان به نیکی یاد

در انگلیسی نمونه درخشان تباین و افتنان، تصویر* زندگی در مرگ است که در شعر به «معشوقهٔ نازآلوده» سروده آندرو مارول آمده است:

Thy beauty shall no more be found;
Nor, in thy marble Vault, shall sound
My echoing song: Then worms shall try
That long Preserved Virginity:
And your quaint Honour turn to dust;
And into ashes all my Lust.
The Grave's a fine and Private place,
But none I think do there embrace.

همچنین در سطری از دایلن توماس

I see the boys of summer in their ruin

که میان جوانی و کهولت، زندگی و مرگ، تباینی آشکار وجود دارد.

افسانه **Legend**

افسانه در لغت به معنی داستان*، قصّه* و سرگذشت است. در اصطلاح زبان فارسی، افسانه به سه معنی تعبیر شده است: اوّل به معنی نوعی از اشعار هجائی که برای سرگرمی اطفال می‌خوانده‌اند. در معنی دوّم، نوعی قصّهٔ منثور است که غالباً از زبان وحوش و حیوانات گفته می‌شود یا سرگذشت آنها را دربردارد. این نوع را «فسانه» و «دستان» هم گفته‌اند. از ویژگیهای این قسم افسانه یکی کهنگی و قدمت آنست و دیگر آنکه معمولاً برای سرگرمی و آموزش کودکان گفته می‌شود. چنین افسانه هائی در فارسی با جمله هائی نظیر «یکی بود یکی نبود»، «در روزگاران قدیم»، و «هزاران هزار سال پیش» یا امثال اینها شروع می‌شود و بخشی از ادبیّات عامیانه* و اساطیر (← اسطوره) قومی را تشکیل می‌دهد.

نوع سوم داستانهای منظوم و منثوری است

که در کتب ادبی ضبط شده است. برخی از این داستانها مثل کلیله و دمنه اصل هندی دارد وبرخی دیگر چون مرزبان‌نامه به تمامی ایرانی است. نوع اخیر را می‌توان در حوزهٔ افسانه‌های تمثیلی* جای داد.

(زس)

در ادبیّات انگلیسی نیز legend به سه معنی تعبیر می‌شود:

الف) به داستانی اطلاق می‌شود که گرچه قهرمان آن شخصیّتی واقعی بوده، داستان مربوط به او رفته‌رفته به شاخ و برگ بسیار آراسته شده است: افسانه در این معنی با nursury rhyme برابر است.

ب) به معنی سرگذشت است. در این مورد افسانه زنان نیک اثر چاسر نمونهٔ برجسته‌ای است. در این افسانه، سرگذشت شخصیّتی اساطیری (مِه دِآ که به انگیزهٔ حسادت و انتقام از شوهرش فرزندان خود را به قتل رساند) با سرگذشت شخصیّتی تاریخی یعنی کلئوپاترا براساس مضمونی (← مضمون) واحد (تحسین زنان وفادار) در هم می‌آمیزد.

ج) شرح اعمال و کارهای قدیسّین. در این مورد کتاب افسانهٔ طلائی متعلّق به قرن سیزدهم میلادی که مجموعهٔ سرگذشت زندگی قدیسّین است، نمونهٔ برجسته‌ای در ادبیّات غرب به‌شمار می‌آید.

افسانه تمثیلی / فابل **Fable**

نوعی افسانه* و قصّه* تمثیلی (← تمثیل) است که می‌توانند منظوم یا منثور باشد. شخصیّتهای اصلی (← شخصیّت اصلی) آن ممکن است از بین خدایان، موجودات انسانی، حیوانات و حتّی اشیاء بی‌جان انتخاب شود. در این قسم افسانه، موجودات مطابق با خصلت طبیعی خود رفتار می‌کنند و تنها تفاوتی که با وضعیّت واقعی خود دارند آن است که به زبان انسان سخن می‌گویند و در نهایت نکته‌ای اخلاقی را بیان می‌کنند. از اینرو افسانه تمثیلی را حکایت اخلاقی هم نامیده‌اند.

در ادبیّات فارسی، نخستین افسانهٔ تمثیلی شعر درخت آسوریک به زبان پهلوی است که شرح مناظرهٔ* یک درخت و یک بُز است.

حکایات کلیله و دمنه که اصل هندی دارد نیز مجموعه قصّه هائی به زبان حیوانات می‌باشد و از جملهٔ نمونه‌های افسانهٔ تمثیلی در ادبیّات فارسی به شمار می‌آید. از دیگر نمونه‌های معاصر شعر گوهر و اشک (پروین اعتصامی) و شعر روباه و کلاغ (ایرج میرزا) را می‌توان نام برد که شعر اخیر با بیت* زیر آغاز می‌شود:

کلاغی به شاخی شده جای گیر
به منقار بگرفته قدری پنیر

در این قصّه، روباه حیله گر به انگیزهٔ صاحب شدن قالب پنیری که کلاغ بدست آورده است شروع به تعریف و تمجید از زیبائی قدوبالا و پروبال او می‌کند و در آخر آرزو می‌کند صدای کلاغ هم به زیبائی! ظاهرش باشد. کلاغ ساده‌لوح و زود باور دهان باز می‌کند تا آواز بخواند که قالب پنیر از منقارش فرومی‌افتد و...

در ادبیّات غرب، نخستین مجموعهٔ افسانه‌های تمثیلی را به ازوپ یونانی نسبت داده‌اند. بعدها فدروس و بابریوس افسانه‌های تمثیلی دیگری خلق کردند.

در قرن دهم میلادی، ترجمه‌ای از

افسانه‌های تمثیلی فدروس انجام شد که شهرت آن تا قرن هفدهم پابرجا ماند. بزرگترین نویسندهٔ افسانه‌های تمثیلی در قرون وسطی در اروپا، ماری دوفرانس بود که یکصد و دو افسانه منظوم سروده است. پس از او لافونتن با افسانه‌های خود شهرتی جهانی کسب کرد.

در ادبیّات انگلیسی از جمله آثاری که در این زمینه به عنوان نمونه می‌توان ذکر کرد، کتاب جنگل از رودیارد کیپلینگ و قلعهٔ حیوانات نوشتهٔ جورج اورول است.

قلعهٔ حیوانات، طنزی* سیاسی است که در قالب* افسانهٔ تمثیلی نوشته شده است.

اقتباس Adaptation/Echo

در اصطلاح بیان* آن است که گوینده یا نویسنده آیه‌ای از قرآن یا قسمتی از حدیثی یا قطعه‌ای از جائی نقل کند بی‌آنکه نام مأخذ را ذکر کند:

صورت اقبال ترا بر جبین
انا فتحنا لک فتحاً مبین

سلمان ساوجی

(فافد)

در بدیع*، تلیمح* مترادف با اقتباس است. امّا تفاوت اقتباس با تلمیح در آنست که در اقتباس انعکاس و پژواکِ اثری دیگر یافت می‌شود، حال آنکه در تلمیح اشاره به نام داستان* یا شخصیت* مشهوری در اثر موجب می‌شود که حوادث آن داستان یا امور مربوط به آن شخصیت فراخوانده شود و در آفرینش تصویر* شاعرانه، و باروری آن کمک کند.

اقتضاب (← اشتقاق)

اقتفا Echo/Quote

اقتفا در لغت پیروی کردن، از دنبال کسی رفتن و پیروی است و در اصطلاح شعر* کهن فارسی آن است که شاعر مصراعی (← مصراع) را خود بگوید و مصراع بعد را عیناً از شاعر دیگر در تکمیل سخن خود نقل کند. در شعر نو* نیز نقل عبارت یا گفته‌ای از دیگران به طور مستقیم را گویند. نمونه از شعر کلاسیک (← کلاسیسیسم) فارسی:

قصیده رودکی را این قصیده درجوابستی
بیار آن می که پنداری روان یاقوت نابستی

سروش

و:

بهار آمد و دی را گرفت و کرد مهار
چنین کنند بزرگان چو کرد باید کار

قاآنی

پدیدهٔ اقتفا از ویژگی‌های شعر دوران بازگشت ادبی* است.

اقط (← قافیه)

اکتاو (← غزلواره)

اکتفا (← قافیه)

اکسپرسیونیسم انتزاعی (← مدرنیسم)

اکسپرسیونیسم / بیانگری Expressionism

expression در لغت به معنی بیان است و اکسپرسیونیسم مکتبی است در نقّاشی که توسّط گروهی از نقّاشان آلمانی از جمله کوکوشکا، کاندینسکی و کلی در حدود سال ۱۹۵۰ به وجود آمد. این نقّاشان از تقلید واقعیّت بیرون روی گرداندند و به جای آن به بیان منویّات و نگرش اصلی خود نسبت به جهان پرداختند. (فم)

در ادبیّات، اکسپرسیونیسم را روشی گفته‌اند

که جهان را بیشتر از طریق عواطف و احساسات می‌نگرد. به عبارت دیگر، کوشش هنرمند مصروف نمایش و بیان حقایقی است که برحَسَب احساسات و تأثیرات شخصی خود درک کرده است.

این رویکرد بین سال‌های ۱۹۲۵-۱۹۱۰ در مخالفت با رویکرد واقع‌گرایانه به زندگی و جهان (← رئالیسم) در ادبیات و هنرهای تجسّمی پدید آمد. تقریباً هر نوع تحریف و تغییر شکل عمدی از واقعیّت را در ادبیّات جدید می‌توان نمونه‌هائی از روش اکسپرسیونیستی به حساب آورد. بر این مبنا ساختار تکّه‌تکّه شعر سرزمین سترون سرودهٔ تی. اس. الیوت، شاعر معاصر انگلیسی؛ مسخ نمادین (← نماد) شخصیّت*ها در رمان* برخاستن فی‌نیقیان اثر جیمز جویس و استحالهٔ شخصیّت اصلی رمان مَسْخ نوشتهٔ فرانتس کافکا و توضیحاتی که قهرمان روان‌پریش بوف کور از مناظر و رویکردهای اطرافش می‌دهد همگی از جمله شیوه‌های اکسپرسیونیستی محسوب می‌شوند.

بطور خلاصه ویژگی‌های اکسپرسیونیسم را می‌توان چنین خلاصه کرد:

- تضاد اساسی با رئالیسم در موضوع و در سبک*. برای این منظور هنرمندان اکسپرسیونیست به ارائه تصویری تحریف شده از واقعیات بیرونی که معمولاً رویائی درهم و بسیار احساسی است می‌پردازند. چنین اثری غالباً چنین القا می‌کند که آنچه توصیف یا ترسیم می‌شود تجربهٔ فردی انسانی است که تنها و متوحش در جامعه‌ای صنعتی، تکنولوژیکی، شهری و از هم پاشیده زندگی می‌کند. اکسپرسیونیست‌های تندرو و سیاسی به ترسیم جهانی آرمانی (← ادبیات آرمانشهر) پرداختند.

- در نقاشی برای ترسیم اشیاء و اشکالِ کج و معوج، از خطوط دندانه‌دار و رنگهای دلبخواه که غالباً تیره هستند بجای رنگهای طبیعی استفاده می‌شود.

- در شعر*، شعرای اکسپرسیونیست بجای وزن* و نحو* و ساختار معمول در شعر، تصاویر (← تصویر) نمادین* را محور اشعار خود قرار دادند (بودلر، رمبو).

- در روایت منثور و داستان‌نویسی، نویسندگان از حالت*های پذیرفته شده در شخصیت‌پردازی* و پیرنگ* دوری گزیدند و به خلق چهره‌های نمادین در جهانی آشفته از رویدادهای کابوس‌مانند پرداختند. (کافکا، صادق هدایت: بوف کور، هوشنگ گلشیری: شازده احتجاب، داستایوسکی، نیچه.)

- در نمایشنامه، نویسندگان به جای شخصیت‌های معین، به نمایش انسان‌های نوعی و بی‌اسم، و به جای پیرنگ* به ارائه حالات بشدّت نوسانی به صورت تکه‌تکه، و بجای گفتگو*، جملات و عبارات ظاهراً بی‌معنی و نامربوط قرار دادند. صورتک و وسایل صحنهٔ غیرمعمول از دیگر ابزار مورد استفاده آن بود. (گئورک کایزر: گاز، از بام تا شام، ارنست تولر: انسان انبوه و آثار اولیهٔ برتولت برشت). در آثار اکسپرسیونیستی، واقعیّت به همان شکل تحریف شده‌ای که به نظر نویسنده و شاعر می‌رسد، بیان می‌شود. بازتاب تحریف شدهٔ واقعیّتها در ذهن نویسنده، شاعر و نقّاش اکسپرسیونیست

مبیّن دید و برداشت او از جهان است. از اینرو، برای مثال، استحالهٔ شخصیّت اصلی رمان مسخ به عنکبوت بیانگر بینش نومیدانه و بدبینانه‌ای است که نویسنده نسبت به موقعیّت انسان معاصر دارد.

اکسپرسیونیسم، در مقوله‌های ادبی، بیشترین تأثیر را در نمایش* برجا گذاشته است. مشخصّات چنین نمایشنامه‌هائی به طور عمده از این قرار است: گفتگو*های ادیبانه، صورتکی که شخصیّت‌ها به چهره می‌زنند، وسایل ناموزون صحنه، بهره‌برداری از ابزار جدیدی چون صحنه گردان (← صحنهٔ نمایش)، جلوه‌های ویژه در نورپردازی و صدا، و نادیده گرفتن توالی زمان.

اما اکسپرسیونیسم با روی کارآمدن نازی‌ها رفته‌رفته به افول گرائید. نمایشنامه‌نویسان اکسپرسیونیست در آلمان تأثیر ژرفی بر تئاتر امریکا و انگلیس برجا نهاده‌اند. از جمله نویسندگان مطرح پیرو این سنّت یوجین‌اونیل است که در نمایشنامهٔ امپراتور جونز با استفاده از صحنه‌های متوالی و نمادین، خاطرات فردی و نژادی و توّهمات مکرّریک سیاهپوست وحشت زدهٔ معاصر را منعکس می‌کند. نمایشنامهٔ مرگ یک فروشنده اثر آرتور میلر امریکائی و نمایشنامه‌های مکتب تئاترپوچی* نیز با این رویکرد نوشته و اجرا شده‌اند.

اگزیستانسیالیسم /اصالت وجود، مکتب

Existentialism

اصطلاح اگزیستانسیالیسم از مشتقات واژهٔ فرانسوی **Existentiel** و واژهٔ انگلیسی Existential به معنی «وجودی» است، و خود به معنی «اصالت وجود» یا «تقدم وجود» است. اساس فلسفهٔ اگزیستالیسم که در نیمه اول قرن بیستم پدید آمد بر این باور استوار است که هستی موجودات دو جنبه دارد: **ذات Essence** یا «ماهیت»، و **وجود** یا **Existence**. انسان تا وقتی با رفتار و عملکرد خود به ماهیتی فردی یا وجودی مشخص دست نیافته، صرفاً دارای ماهیتی کلی یا ذات است. در این صورت تنها در مرحله موجودی که در اموری انتزاعی و کلی با سایر همجنسان خود مشترک است، باقی می‌ماند. امّا وقتی این موجود به سبب خودآگاهی بر ماهیت خود تأثیر می‌نهد و وجهه‌ای مشخصّ و معین پیدا می‌کند، به مرحله وجود می‌رسد. پرسش اساسی فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم آنست که کدامیک از این دو جنبه بردیگری مقدم است: ماهیت یا وجود؟ پاسخی که فلسفه تا قرن نوزدهم به این پرسش می‌داد بر تقدم ماهیت تأکید داشته است. اما فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم برعکس معتقد به تقدم وجود بر ماهیت است.

فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم از اندیشه‌های هایدگر، کی‌یرکه گور، و یاسپرس نشأت گرفت و توسط ژان پل‌سارتر و سیمون دوبوار و تا حدی آلبرکامو بیان ادبی یافت. اگر چه اگزیستانسیالیسم نَحله‌ای فلسفی است، چون ادبیات را وسیلهٔ بیان تفکرات فلسفی قرار می‌دهد، بر جریان‌های ادبی بعد از خود تأثیرات قابل توجهی نهاده است. (← تئاتر پوچی). علت روی آوردن اگزیستانسیالیسم به ادبیات را باید در تمایل این فیلسوفان در دوری از امور انتزاعی و گرایش* به امور ملموس و محسوس

جستجو کرد. این نویسندگان، همچون شاعران و نمایشنامه*نویسان یونان باستان، به دیدگاههای فلسفی خود جامهٔ محاکات*ادبی می‌پوشانند. روی آوردن فیلسوف اگزیستالیسم به بیان ادبی موجب آن شد که بار دیگر پس از قرن‌ها فلسفه با ادبیات در هم آمیزد و مرز این دو از بین برود.

ادبیات اگزیستانسیالیسم اعم از نمایش* و داستان* بربیان دقیق آگاهی شخصیت اصلی* نسبت به حالات درونی (غیر از ضمیر ناخودآگاه) خویش استوار است. انسان هیچ حالت روانی از پیش تعیین شده‌ای مثل رنج و شادی ندارد. این حالات حاصل آگاهی اوست. بهترین مصداق چنین فردی، شخصیت بی‌تفاوت و سرد مزاج بیگانه/ آلبرکاموست. مورسو در بندِ رفتارِ بدون آگاهی نیست و در این راه توسط اجتماع طرد و محکوم به اعدام با گیوتین می‌شود زیرا اجتماع تنها مناسبات و رفتارهای تعریف شده (ماهیت) را می‌شناسد و از شناسائی فردیّتِ (وجود) متمایز عاجز می‌ماند. در رمان* تهوع /ژان پل سارتر، روکانتن که شخصیت اصلی رمان است همواره این آگاهی بر تأملاّت و بر احوالات درونی خویش را مرور می‌کند.

برای نمونه قسمتی از رمان تهوّع /ژان پل‌سارتر در زیر نقل می‌شود:

کلمهٔ **پوچی** (absurdité) اکنون زیر قلمم زاده می‌شود؛ کمی پیش، در باغ، نیافتمش، ولی دنبالش هم نمی‌گشتم، نیازی به‌اش نداشتم: من بدون کلمات می‌اندیشیدم، دربارهٔ جیزها، با چیزها. **پوچی** نه تصوری در سرم بود نه آوای یک صدا، بلاکه آن مار مردهٔ درازِ دم پاهایم بود، آن مار چوبی. مار یا چنگال یا ریشه یا پنجهٔ کرکس، اهمیتی ندارد. و بی‌آنکه چیزی رابه وضوح تقریر کنم، می‌فهمیدم که کلید وجود، کلید **تهوع**هایم، کلید زندگی خودم را یافته بودم. به راستی، همهٔ آنچه توانستم بعداً دریابم، به این پوچی بنیادی تحویل می‌یابد. **پوچی**: باز هم کلمه‌ای دیگر؛ من با کلمات می‌جنگم؛ آنجا، چیز را لمس کردم. اما اینجا می‌خواهم خصلت مطلق این پوچی را تعیین کنم. یک حرکت، یک رویداد توی دنیای کوچک رنگین انسان‌ها هرگز جز به وجه نسبی پوچ (absurdie) نیست: در نسبت با اوضاع و احوالی که ملازم آن‌اند. مثلاً سخنان یک دیوانه در نسبت با موقعیتی که در آن است پوچ است ولی نه در نسبت با دیوانگیش. اما من، کمی پیش، مطلق را تجربه کردم: مطلق یا پوچ. آن ریشه ـ هیچ چیزی نبود که در نسبت با آن، این ریشه پوچ نباشد. اوه! چطور می‌توانم به کلمات درش آورم؟ پوچ: در نسبت با ریگ‌ها، با کپه‌های سبزهٔ زرد، با گِل خشکیده، با درخت، با آسمان، با نیمکت‌های سبز. پوچ، تحویل‌ناپذیر؛ هیچ چیز ـ حتی یک سرسام عمیق و نهانی طبیعت ـ نمی‌توانست توضیحش دهد. پیداست که من همه چیز را نمی‌دانستم، جوانه زدن بذر و رویش درخت را ندیده بودم. اما رویاروی آن پنجهٔ درشتِ ناهموار، نه نادانی نه دانایی اهمیتی نداشت: دنیای توضیحات و دلایل، دنیای وجود نیست. دایره پوچ نیست، با چرخش پاره‌خط مستقیمی به دور یکی از نوک‌های خود به وضوح توضیح دادنی است.

ولی همچنین دایره وجود ندارد. آن ریشه، به عکس، در حدی وجود داشت که نمی‌توانستم توضیحش بدهم. گره‌دار، بی‌جنبش، بی‌نام، دلم را می‌ربود، چشم‌هایم را پر می‌کرد، دایم مرا به وجود خودش برمی‌گردانید. هرچه تکرار می‌کردم «این یک ریشه است»، دیگر اثری نداشت. پی بردم که آدم نمی‌تواند از کار کردش به حیث ریشه، به حیث یک تلمبهٔ مکنده بگذرد و به آن برسد، به آن پوست سخت و متراکم فوک‌آور، به آن سیمای روغنی و پینه‌دار و لجوج. کارکرد، چیزی را توضیح نمی‌داد: آدم را توانایی می‌داد که به وجه کلی بفهمد ریشه چیست، ولی هرگز این یکی را. این ریشه، با رنگش، صورتش، حرکت منجمدش، در زیر هرگونه توضیحی بود. هریک از کیفیت‌هایش کمی از آن می‌گریخت، از آن بیرون می‌ریخت، تا نیمه جامد می‌شد، تقریباً یک چیز می‌گردید؛ هرکدام توی ریشه زیادی بود، و کندهٔ درخت یکسره حالا این احساس را به من می‌داد که داشت کمی از خودش به بیرون می‌غلتید، خودش را نفی می‌کرد، خودش را در غایت عجیبی گم می‌کرد. پشنه‌ام را به آن پنجهٔ سیاه کشیدم: دلم می‌خواست کمی از پوستش را بکنم. به خاطر هیچ، از سر ستیزه‌جویی، برای ظاهر کردن رنگ صورتی پوچِ یک خراش روی چرم خرمایی: برای بازی کردن با پوچی دنیا. ولی وقتی پایم را پس کشیدم، دیدم پوسته همان طور سیاه مانده است.

سیاه؟ احساس کردم که این کلمه بادش در رفت و با سرعتی فوق‌العاده از معنایش تهی شد. سیاه؟ ریشه سیاه نبود، چیزی که روی آن تکه چوب بود، سیاهی نبود ـ چیز دیگری بود: سیاهی، مانند دایره، وجود نداشت. به ریشه نگاه کردم: آیا بیش از سیاه بود یا تقریباً سیاه بود؟ اما به زودی دست از سؤال کردن از خودم برداشتم زیرا احساس می‌کردم که در جای آشنایی هستم. بله، من پیش از این کوشیده بودم ـ بیهوده ـ که چیزی دربارهٔ آنها بیندیشم: و پیش از این حس کرده بودم که کیفیت‌های سرد و بی‌جنبش‌شان می‌گریزند، از لای انگشت‌هایم سُر می‌خورند. بند شلوار آدولف، چند شب پیش، در کافه راندوو دشمینو. آن بنفش نبود. دو لکهٔ تعریف‌ناپذیر روی پیرهن را باز دیدم. و سنگ‌ریزه را، آن سنگ‌ریزهٔ کذایی را، منشأ تمام این ماجرا: آن فاقد... درست یادم نمی‌آید که آن از بودن چه چیز امتناع می‌کرد. اما مقاومت انفعالی‌اش را فراموش نکرده بودم.

تأثیر اصول فلسفی اگزیستانسیالیست‌ها از نسل خود آنها فراتر نرفت به طوری که آثار این نویسنده امروزه در زمرهٔ آثار کلاسیک (← کلاسیسیسم) به شمار می‌آید. امّا تأثیری که توجه به احوال درونی بر آثار ادبی و نمایشی باقی نهاد موجب پدید آمدن مکاتبِ ادبی و نمایشی بعدی گردید.

(صص ۹۷۷ـ۹۶۱ ما ۲/)

التزام (← تکلّف)

التفات / خطابِ شاعرانه **Apostrophe**

التفات در لغت به معنی از گوشهٔ چشم نگاه کردن و واپس نگریستن است و در اصطلاح ادب صناعتی است که به موجب آن شاعر یا نویسنده در اثنای بیان مطلب، از غیبت به خطاب توجه کند یا از خطاب به غیبت متوجّه شود.

نمونهٔ التفات از غیبت به خطاب:

مه است این یا ملک یا آدمیزاد
توئی یا آفتاب عالم افروز

سعدی

و از خطاب به غیبت:

داد ساقی ساغری دوشم ز صهبای وصول
شستی ای ساقی مرا از لوح دل نقش فضول

یا:

ما را جگر به تیر فراق تو خسته گشت
ای صبر بر فراق بتان نیک جوشنی

منجیک ترمذی

نمونهٔ التفات از تکلّم به غیبت:

فدای جان تو، گر جان من طمع داری
غلام حلقه به گوش، آن کند که فرمایند

سعدی

نمونهٔ التفات از غیبت به خطاب و تکلّم:

گر دنییء و آخرت بیارند
کاین هر دو بگیر و دوست بگذار
ما یوسف خود، نمی‌فروشیم
توسیم سپید خود نگهدار

سعدی

(زس)

رقیب درگذروپیش‌ازاین مکن نخوت
که ساکنان در دوست خاکسارانند

حافظ

در ادبیّات انگلیسی برای نمونه می‌توان از شعر «خاطرات عشق» (Recollections of" "Love) سرودهٔ کالریج نام برد که شاعر در آن ناگهان فکر معشوقه را رها می‌کند و خطاب به رود گِرتا چنین گوید:

But when those meek eyes first did seem
To tell me, Love within your wrought_ _
O Greta, dear domestic stream!

ترجمه: اما وقتی آن چشمان ـ نخست بنظر می‌رسید که بمن می‌گویند، عشق در ـ تو نوشته شده، آه گرتا، ای رودِ محبوب صمیمی.

جان کیتز نیز در قصیده*ای تحت عنوان "On a Grecian Urn"، شعر خود را با مخاطب قرار دادن گلدان یونانی چنین آغاز می‌کند:

Thou still unravished bride of quietness;

تو ای عروس هنوز بزک نشده سکوت؛

و در مکبث وقتی مکبث خنجر خیالی را چنین خطاب قرار می‌دهد:

I have thee not, and yet I see thee still.
Art thou not, fatal vision, sensible to feeling as to sight?
(Act 2/i)

ترجمه:

تو در دستانم نیستی، با این حال تو را همچنان می‌بینم
آیا تو، ای خیال میرا، همانقدر برای حسِ لامسهٔ من زنده نیستی که برای حس بینائی‌ام جان داری؟

چنانچه خطاب متوجّهٔ الهه و یا نیروی مددکار دیگری باشد که شاعر از او در سرودن شعر خود مدد می‌جوید آن را استمداد* گویند.

الهام Inspiration

در لغت فارسی، الهام به معنی در دل انداختن است. اصطلاح انگلیسی آن مأخوذ از واژهٔ لاتینی inspiráre به معنی «دمیدن» است.

در اصطلاح هنری، الهام به منشأ خلاقیّت عطف می‌شود. در این ارتباط، دو نظریهٔ متفاوت نسبت به کیفیّت الهام وجود دارد: بنابه یک نظریهٔ قدیمی که از دیرباز در بین حکما و فلاسفه‌ای چون افلاطونَ و ارسطو و

دیگر فلاسفهٔ یونان و روم رواج داشته است، الهام منشأ الهی دارد.

افلاطون منشأ الهام شاعرانه را ربوبی و مقدس می‌دانند. شاعر در دریافت الهام شاعرانه عِنان اندیشه را از دست می‌دهد و خود را یکسره در اختیار آن تجربه‌های روحانی وا می‌نهد. تنها در این حالت شاعر می‌تواند سخنی بر زبان بیاورد. بنظر می‌رسد افلاطون در میان این دیدگاه تلویحاً به منشأ غیرعقلی شعر نظر دارد.

برعکس برای هوراس الهام شاعرانه محلی از اعراب ندارد شعر زاییده الهام نیست. دیدگاه هوراسی در باب الهام دیدگاهی علمی می‌باشد.

به این لحاظ در آثار ادبی قدما، استمداد* از الههٔ هنر یا پیامبران و ائمه به صورت قراردادی* ادبی رواج دارد. این نظریه تا دوران نوزائی* و اواخر قرن هجدهم در اروپا وجود داشت.

امّا از اواخر قرن هجدهم نظریه‌ای دیگر پدید آمد که به موجب آن منبع الهام نویسنده و شاعر، از درون خود او می‌جوشد. نویسندگان و شعرای این دوران الهام را به فعّالیّتهای نبوغ فردی انسان نسبت دادند.

براساس مطالعات روانشناسی و روانکاوی، ضمیر ناخودآگاه و نیمه‌آگاه منبع اصلی خلاقیّت و الهام هنری است. تحت تأثیر این نظریه، نویسندگان سوررئالیست (← سوررئالیسم) عقیده دارند روح خلّاق هنرمند باید بدون دخالت و کنترل عقل تجربه‌های خود را بیان کند. در نظر این نویسندگان الههٔ جدید هنر همان نیروی ضمیر ناخودآگاه انسان است.

امپرسیونیسم / تأثری **Impressionism**

نام مکتب* هنری خاصی است که در اواسط قرن نوزدهم، توسّط نقّاشان فرانسوی در اعتراض و در نفی سبک*های هنری رایج در آن زمان پدید آمد.

در ادبیّات، مکتب امپرسیونیسم یا تأثّری مکتبی است مبتنی بر توصیف و شرح احساسات، عواطف و سجایا با سادگی بسیار و بدون ذکر تفاصیل و جزئیات آن. این مکتب را در نقّاشی مانه و رِنُوار پدید آوردند. اصول کار این نقّاشان بر تأثیر نور و تجزیهٔ رنگها استوار است. در نقّاشی امپرسیونیستی یا تأثّری، نقطهٔ نظر ثابت و چشم‌اندازی یکسان در لحظات مختلف شبانه روز و تحت تأثیر نور خورشید یا هر نوری به تصویر کشیده می‌شود و نقّاش، به تدریج در ضمن مرور طبیعت تابلوی خود را نیز می‌کشد. از اینرو طبیعت در نقّاشی امپرسیونیستی از لحظات متعددی ترکیب می‌شود.

بسیاری از شعرای سمبولیست (← سمبولیسم) فرانسوی را شعرای مکتب امپرسیونیسم گفته‌اند. آرتور سیمونز، شاعر انگلیسی می‌گوید که شاعر امپرسیونیست باید در شعر، به جای خود تجربه به بیان حس پذیری خود و تأثیراتش از آن تجربه بپردازد و در واقع «نگفتنی‌ها را بگوید». اشعار آرتور سیمونز و اسکار وایلد و دیگر شعرای امپرسیونیست تصاویری ساخته شده از نقّاشی کلام به حساب می‌آیند.

مفهوم امپرسیونیسم، در رمان* جدید، اغلب به شیوه‌ای عطف می‌شود که به موجب آن موضوع رمان به جای تکیه بر واقعیّات

اطراف **شخصیّت اصلی***، بر محور زندگی ذهنی او جریان دارد. نویسندگانی چون مارسل پروست فرانسوی، جیمز جویس ایرلندی و ویرجینیا وولف انگلیسی آثار خود را عموماً به بازگوئی خاطرات، تداعی*ها و بازتابهای عاطفی و درونی اشخاص داستانهایشان اختصاص می‌دهند. برای مثال جیمز جویس در کتاب **تصویر هنرمند به عنوان مرد جوان** احساسات بر زبان نیامدهٔ استفن دِدالوس را بیان می‌کند در حالی که کمتر سخنی از محیط فیزیکی او به میان می‌آورد. محیط استفن در نظر خواننده مبهم وتا حدودی دور از واقعیّت می‌نماید امّا در عوض زندگی ذهنی او به طرز زنده‌ای بازگو می‌شود. (← نقد تأثّری)

امداد غیبی (← نقاله خدایان)

انحراف از نُرم (← هنجارگریزی)

انحطاط / دوران انحطاط Decadence

در لغت به معنی فرودآمدن، پست شدن، به سستی گرائیدن است و در ارتباط با تاریخ ادبیّات و هنر بازگوکنندهٔ دوره‌ای است که در آن بنابه عللی ارزشها و معیارهای دوره‌های متعالیِ پیشین به زوال و سقوط می‌گراید. در چنین دوره‌ای ارزشهای متعالی و مورد پسند هنرمندان در دوره‌های باروری فراموش یا انکار می‌شود و زوال و فساد جای آنها را می‌گیرد.

در تاریخ ادبیّات فارسی یک دورهٔ انحطاط قابل اعتنا در شعر* در نیمهٔ اول قرن نهم هجری و در عهد شاهرخ میرزا رخ داد. این دوره سرآغاز انحطاط شعر سبک عراقی* است که بعضی از نشانه‌های آن تا اواخر عصر قاجار ادامه یافت. در غزل* سبک خاصی ظهور نکرد و بیشتر مسئله تقلید* و تتبع* مطرح بود. دوره دیگر مقارن با روی کار آمدن سلسله صفویه یعنی از اوایل قرن یازدهم تا اواسط قرن دوازدهم بوده است. پادشاهان صفوی به علل سیاسی و اعتقادی به شعر و شاعری چندان توجهی نداشتند. بی‌توجّهی به شعر و شاعری سبب شد تا غزل‌سرایان و مثنوی*پردازان از ایران به دربارهای عثمانی و هند روی آورند. شعرای مهاجر به تشویق پادشاهان میزبان، سبکی پدید آوردند که سبک هندی* نامیده شد و از مشخصّات مهمّ آن ایجاز*، مضامین (← مضمون) بدیع و نو، و مجازهای بعید (← مجاز بعید) بوده است. شعرای سبک هندی عموماً سعی برآن داشتند تا در زمینه مضمون‌سازی گوی سبقت از یکدیگر بربایند. نکتهٔ جالب این است که در طبع آزمائی به سبک هندی بیشترین تعداد ابیات (← بیت) به‌جامانده است ولی عدّهٔ شاعران نامداری که قابل رقابت با بزرگان گذشته باشند بسیار اندکند به طوری که وجود شاعر برجسته‌ای چون صائب تبریزی و بیدل در این جمع از موارد استثنائی به‌شمار می‌آید. در این رقابت کار مضمون‌سازی تا بدان حدّ مبتذل می‌شود که گاه رفتار اسب درونمایهٔ* شعر است:

ز جستن جستن او سایه در دشت
چو زاغ آشیان گم کرده می‌گشت

زلالی خوانساری

و گاه بخیهٔ کفش:

بخیهٔ کفشم اگر دندان نما شد عیب نیست
خنده می‌آرد همی بر هرزه گردی‌های من

کلیم کاشانی

به این ترتیب، نتیجهٔ سقوط از مضامین والا و پرشکوه در شعر (← کلاسیسیسم) فارسی به پیدایش سبک هندی و دورهٔ انحطاط شعر کلاسیک فارسی منجر شد.

در تاریخ ادبیّات مغرب زمین یکی از دوره‌های انحطاط ادبی دورهٔ اسکندر (۳۰۰-۳۰ ق. م.) می‌باشد. شعرای این دوره بیشتر به قالبهای (← قالب) مرثیه*، لطیفه* و اشعار غنائی (← شعر غنائی) تمایل داشتند و در آثار خود به پیچیدگی مضامین و آرایشهای ادبی اهمیّت بسیار می‌دادند و این کار باعث شد که مضامین قابل اعتنا کمتر در آثارشان پدید آید.

امّا در ادبیّات معاصر غرب، انحطاط به عنوان حرکتی ادبی با ظهور شعرای سمبولیست (← سمبولیسم) و در پی نهضت جمال‌گرائی* در اواخر قرن نوزدهم میلادی شکل گرفت. مبانی عمدهٔ این حرکت را اعتقاد به استقلال هنر، خصومت هنرمند با اجتماع بورژوائی، برتری هنر نسبت به طبیعت و سعی در برانگیختن شور و احساسی تازه و متفاوت تشکیل می‌داد. به زعم هنرمندان این مکتب* مثل بودلر و تئوفیل گوتیه، هنر فاقد رسالتهای اجتماعی یا اخلاقی است. در این مرحله جهان‌بینی و ابعاد فلسفی همه گیر تبدیل به پرداخت و آرایش نظریه‌های شخصی می‌شود که عمدتاً ریشه در بدبینی دارد. جامعهٔ بورژوائی اروپا در قرن نوزدهم هر پدیده‌ای را از دیدگاه سوددهی و بازده مادّی آن نگاه می‌کرد. در نظر اینان هنر هم می‌بایست چنین خصیصه‌ای داشته باشد. امّا پیروان نهضت جمال‌گرائی و انحطاط درست در این مورد به جامعهٔ خود «نَه» می‌گویند و هنر را فارغ از هرگونه منفعتی می‌دانند.

در زمینهٔ ادبیات داستانی، برجسته‌ترین رمان* این دوران از بیراهه (۱۸۸۴) نام دارد که آنرا جی. ک. هایسمانز نوشته است. شخصیّت اصلی* این رمان مبتلا به بیماری **پایان قرن** (Fin de siécle) است. او تمام سعی و تلاش خود را مصروف آن می‌دارد تا چیزهای تصنّعی و غیرطبیعی را جایگزین چیزهای طبیعی کند.

انحطاط ارزشهای ادبی پیشین در انگلستان در آثار اُسکار وایلد، آرتور سیمونز، ارنست داوسن، ولیونل جانسون منعکس است. این دوره را پایان قرن هم نامیده‌اند.

اندرز (← حکمت)

اندیشگی **Mentalese**

این اصطلاح به زبان فرضی فکر و این فرضیه عطف می‌کند که فکر قبل از آنکه بیان شود وجود دارد. این مفهوم در صدد پاسخ به یکی از دغدغه‌های دائمی تحقیقات زبانشناسی* است که بر آن است تا ارتباط بین فکر و زبان را دریابد. اینکه فکر بدون زبان چگونه می‌بود پرسشی است که پاسخ‌های مختلفی می‌تواند داشته باشد. برای جورج اورول، نویسنده رمان* **هزار و نهصد و هشتاد و چهار** حذف کلمات «آزادی» و «برابری» توسط بیگ برادر (Big Brother) به معنی حذف این مفاهیم در اندیشه انسان است. اما بسیاری از زبانشناسان معتقدند زبان قوه‌ای مستقل است که کاملاً از توانائی تفکر جداست.

شاهد این ادعا تحقیق بر روی دو گروه از آدم‌ها بوده است: دسته اول گروهی محروم از

زبان مثل کر و لال‌های بزرگسال که می‌توانند از پس فرآیندهای ریاضی و مناسبات منطقی بیش و کم برآیند، و دسته دوم کودکانی که شدیداً معیوب ذهنی هستند و می‌توانند بی‌آنکه حرف‌هایشان معنی بدهد با سلاست سخن بگویند. سؤال این است که اگر فکر می‌تواند مستقل از زبان وجود داشته باشد به چه صورتی وجود دارد. در اینجاست که مفهوم mentalese اهمیت می‌یابد. برای طرفداران آن، mentalese یک برنامه‌نویسی منطقْ محور است که از نماد* برای نشان دادن مفاهیم استفاده می‌کند. استیوپینکر استدلال می‌کند که آدم‌ها به انگلیسی، چینی یا آپاچی فکر نمی‌کنند، آنها به زبان فکر، فکر می‌کنند. «برخورداری از توانش زبانی* به معنی دانستن راه‌هائی است که mentalese یا این مادهٔ اندیشگیِ زبان به رشته کلمات ترجمه شوند یا کلمات را به اندیشگی برگردانند.» رواج این مفهوم مدیون کتاب زبان فکر اثر روانشناس امریکائی جری فودور است. (صص ۲۲۷-۲۲۶ LT&C).

انسان محوری (← اومانیسم)

انسجام / پیوستگی / چسبندگی متنی

Coherenc/Cohesion

بخشی از خصوصیت متن* آنست که تنها مجموعه‌ای از جملات نامتصل نیست بلکه فرآیندهایی هستند که به آن **متنیت (texuality)** (مایکل هالیدی) گفته می‌شود در زبانشناسی و **تحلیل گفتمان (discoure ananlysis)** وحدت بین عناصر و بخش‌ها متن* ناشی از دو عامل انسجام و پیوستگی / چسبندگی است. انسجام به طور کلی بواسطه زنجیره‌های سطحی زبانی حاصل می‌شود.

هالیدی و حسن عوامل انسجام را در سطح زبان و در جنبه‌های آواشناسیک، نحوی، واژگانی، و معنا شناسیک معرفی می‌کنند. این عوامل که عمدتا دستوری می‌باشند عبارتند از:

-ارجاع (reference) («کتاب را به من بده. آنجا روی میز است». جمله دوم تماماً به کتاب عطف می‌کند.)

- جایگزینی (substitution) («دوستم را دیدی؟ او دکتر است». «او» جایگزین «دوستم» است.)

- حذف به قرینه (ellipsis) («دوستم را دیدم. دکتر است». «او» در جمله دوم مستتر است اما حذف شده است.) (هم ← حذف)

- انسجام واژگانی (lexical cohesion) (از نوع مترادف (synonym): «به سمت سربالایی کوه رفت. صعودی سنگین بود («سربالائی» و «صعود» از یک حوزه معنائی هستند). «و از نوع **شمول معنایی (hyponym)**: «چند شاخه شب بو خریدم. گل مورد علاقه من است.» «گل» به «شب بو» عطف می‌کند.)

در علم بدیع* فارسی، آنچه را **ایهام تناسب** یا **ایهام تضاد** می‌نامند در واقع از جمله انسجام واژگانی باید به حساب آورد. برای مثال حافظ گوید:

تا نگردی آشنا زین پرده رمزی نشنوی
گوش نامحرم نباشد جای پیغام سروش

معنای موسَیقائی «پرده» با «سروش» ایهام تناسب دارد. و در این بیت:

ز زهد خشک ملولم کجاست باده ناب
که بوی باده مدامم دماغ تر دارد

کلمه «تر» به معنای مرطوب با «خشک» ایهام تضاد دارد.

(دکتر احمد رضی «متون باز در شعر فارسی قرن هشتم») (دانشگاه هرمزگان / ۱۳۷۷).

- ربطی (conjunction) (از نوع **افزایشی (additive)**: «من رفتم و کتاب را خریدم». از نوع **رابطه معکوس (adversative)**: «رفتم اما کتاب را نخریدم». از نوع **علت و معلولی (causal)**: «چون نرفتم کتاب را نخریدم».

پیوستگی و چسبندگی (coherence) به عاملی اطلاق می‌شود که بخش‌های متن را بواسطه ارتباط پنهان معنایی که خود ناشی از استنباط* و استنتاج* ما بنابه تجربه‌های زبانی و فرازبانی است، با یکدیگر مرتبط می‌سازند و باعث وحدت متن می‌شود.

تا پیش از نظریه هالیدی و حسن، معلمان زبان بر انسجام متن به عنوان یک ضرورت تأکید می‌ورزیدند اما هالیدی و حسن عامل متنیت را پیوستگی و چسبندگی گفته‌اند. بنابه استدلال اینها، متن ممکن است دارای همه عوامل دستوری انسجام باشد اما پیوستگی و چسبندگی نداشته باشد. دو جمله زیر که در آنها جایگزینی به کار رفته موید این ادعا است: «قلعه مهره‌ای در شطرنج است. یکی بنام فلک الافلاک در خرم‌آباد هست». جملات اشخاص روان‌پریش چنین ویژگی دارند یعنی منسجم اما ناپیوسته هستند. در رمان* **خشم و هیاهوی** فاکنر، زبان بنیامین از چنین ویژگی برخوردار است.

برعکس، متن ممکن است بی‌آنکه منسجم باشد دارای پیوستگی و چسبندگی باشد برای مثال در دو جمله: «باید خانه را مرتب کنم. امشب میهمان دارم». ربط معنائی و چسبندگی این دو جمله ناشی از حرف ربط محذوف «زیرا» است که در حال و هوای دو جمله مستتر است چراکه هم توالی منطقی این دو جمله چنین رابطه‌ای را بنا به عادت ایجاب می‌کند و هم در دنیای واقعی آنچه لازمه میهمان داشتن است مفهوم می‌باشد. شکل گفتاری یا نوشتاری طوری به یکدیگر می‌چسبند که متنی معنی‌دار را می‌سازند.

در نقد ادبی* انسجام به ویژگی ای اطلاق می‌شود که به موجب آن وحدت متن از رهگذر وصل پژواک‌ها و برابری‌های موجود در بخش‌هایی که بزرگتر از جمله هستند ایجاد می‌شود. بنابه نظریه هالیدی توانایی که ما در خلق و تشخیص چنین توالی‌هایی داریم **توانش متنی (textual competence)** نام دارد. (صص ۲۱۲-۲۱۰ GL & C و نیز LC).

انسجام ربطی (← انسجام)

انسجام ربطی افزایشی (← انسجام)

انسجام ربطی علت و معلولی (← انسجام)

انسجام ربطی معکوس (← انسجام)

انسجام معنائی (← انسجام)

انسجام واژگانی (← انسجام)

اَنْفُسی / ذهنی / شخصی **Subjective**

این اصطلاح حداقل در سه زمینهٔ مختلف یعنی علم زیبائی‌شناسی*، ادبیات، و نقد (← نقد ادبی) به کار می‌رود. (واژهٔ انگلیسی آن به تنهائی می‌تواند بار معنائی آن را در هر سه زمینهٔ مذکور تحمّل کند، امّا در زبان فارسی بیان هر یک از این سه جنبه واژه‌ای خاص مـی‌طلبد. از اینرو به توصیهٔ محمدعلی فروغی، اصطلاح «انفسی» یا «ذهنی» برای معانی فلسفی؛ اصطلاح «ذهنی» یا «شخصی»

برای معانی ادبی؛ و «شخصی» برای نقد به کار رفته است.)

در زیبائی‌شناسی، به موجب نظریهٔ انفسی و ذهنی زیبائی پدیده‌ای ذهنی است. به عقیدهٔ صاحبان نظریهٔ ذهنی زیبائی چیزی نیست که در عالم خارج وجود داشته باشد تا بتوان آن را با شرایط و موازین معیّنی تعریف کرد بلکه کیفیّتی است که ذهن انسان در برابر بعضی محسوسات از خود ایجاد می‌کند. از پیروان این نظریه می‌توان بندتوکروچه، فیلسوف ایتالیائی را نام برد.

در ادبیّات اثری ممکن است از چند لحاظ شخصی یا ذهنی نامیده شود. شعر یا داستانی که بازتاب احساسات و تجربیّات فردی گوینده است مثل زندگینامه*، اثری شخصی می‌باشد. در زندگینامه، نویسنده راجع به عواطف و خاطرات شخصی خود می‌نویسد و نسبت به خودش و اشخاص دیگر دیدگاهی شخصی ابراز می‌دارد. همچنین است در اشعار غنائی (← شعر غنائی) و آثار شاعران و نویسندگان مکتب رمانتیک* کاملاً جنبهٔ ذهنی و شخصی دارند.

از سوی دیگر ممکن است اصطلاح **ذهنیت و درونگرائی** (subjectivity) به افکار و عواطف درونی اشخاص در شعر* یا داستان* عطف شود و منظور از آن اندیشه‌ها و احساسات شخص نویسنده و شاعر نباشد.

در نقد ادبی، نقد شخصی منعکس کنندهٔ سلیقه و ذوق فردی منتقد است. نقد تأثری* نمونه‌ای از نقد شخصی است. (← آفاقی).

انقباض (← نقد روانشناختی تحلیلی

انکسار (← بن‌فکنی)

اِنگارش / توهم **Illusion**

اِنگارش در لغت به معنی پندار، وهم و گمان است:

نگاه کن که در اینجا
چگونه جان آنکسی که با کلام سخن گفت
و با نگاه نواخت
و با نوازش از رمیدن آرامید
به تیرهای توهم
مصلوب گشته است.

(ایمان بیاوریم ...)

و در اصطلاح نقد ادبی* واقعی پنداشتن جریان داستان* از سوی خواننده و تماشاگر است. در این حالت، خواننده یا تماشاگر چنان تحت تأثیر دنیای داستان قرار می‌گیرد که با وجود علم به فرضی بودن رویدادها، خود را در تجربیّات حسّی و عاطفی داستان سهیم می‌یابد و بر این توّهم که گوئی همه چیز برای خودش رخ می‌دهد، گردن می‌نهد. توفیق نویسنده در آفرینش چنین باور کاذبی سبب می‌شود تا او بتواند دنیای عاطفی و احساسی خواننده را تسخیر کند.

امّا گاه نویسنده به دلایل خاصّی با مخاطب قراردادن مستقیم خواننده و تماشاگر، به عمد این پرده‌های پندار را کنار می‌زند. برای مثال، هنری فیلدینگ، نویسندهٔ رمان* تام جونز، به کرات جریان داستان را متوقف می‌کند تا خواننده را مستقیماً مخاطب قرار دهد.

برتولد برشت نمایشنامه‌نویس آلمانی نیز با بهره گیری از فنّ فاصله گذاری* جریان حوادث را به طور موقّتی متوقف می‌کند و هنرپیشه‌ها فارغ از نقشهای خود با مخاطب قراردادن تماشاگران، توهم آنان را نسبت به

واقعی بودن حوادث نمایشنامه در زمان حال و مکان حاضر، برهم می‌زنند. این توهم‌زدائی، به هر شکل و به هر علّت که باشد، در انگلیسی disillusionment نامیده می‌شود.

انواع ادبی / ژانرهای ادبی Literary Genres

نوع در لغت به معنی قسم و گونه است. واژه‌های فرنگی معادل با «نوع» عبارتند از genre, form, type, kind. واژه gener که از زبان فرانسه گرفته شده به عنوان اصطلاحی خاص برای نوع ادبی پذیرفته شده است. انواع ادبی شعبه‌ای از نظریه‌های ادبی است که توجه به آن تحت تأثیر نظریهٔ داروین رواج یافت و هدف آن به عنوان حوزه‌ای علمی، طبقه بندی آثار ادبی بر مبنای ویژگی‌های درونی و بیرونی است.

بحث در باب ملاک تعیین انواع ادبی همواره یکی از مباحث مورد علاقهٔ اُدبا و منتقدان بوده است. این معیارها نه تنها نزد فرهنگهای مختلف با یکدیگر تفاوت دارند، بلکه در فرهنگی واحد نزد اشخاص مختلف نیز متفاوتند به طوری که در ادبیّات غرب که خاستگاه مبحث انواع ادبی است، در خصوص قطعیت این معیارها نمی‌توان به نتیجه رسید. ارسطو و افلاطون آثار ادبی را به طور کلّی به سه دستهٔ عمده یعنی غنائی*، حماسی* و نمایشی (← نمایش) تقسیم کرده‌اند و برای هر یک از این سه دسته، قالبی (← قالب) خاص تعیین کرده‌اند چنانکه برای نمونه ارسطو قالب مناسب حماسهٔ یونانی را وزن* سداسی دانسته است.

الزام نسبت به رعایت حدود انواع ادبی تا دورهٔ (← کلاسیسیسم) در ادبیّات انگلستان ادامه داشته است، امّا امروزه ضمن آنکه چنین الزامی وجود ندارد، این نکته نیز دانسته است که انواع ادبی همواره در حال گسترش و تکثیر هستند.

انواع ادبی از لحاظ موضوع و ماده طبقه بندی می‌شوند و تفاوت قالبهای ادبی در این تقسیم بندی تأثیری ندارد، چنانکه برای مثال حماسه* یا شعر تعلیمی* که به لحاظ متمایز بودن موضوع و معنا به دو نوع متفاوت ادبی تعلّق دارند، محدود به قالب خاصی نیستند. بحر متقارب (← وزن) که بنا به سنّت معمولاً قالب پسندیدهٔ حماسه است (شاهنامه، گرشاسبنامه)، برای شعر تعلیمی (بوستان) و مسائل عشقی و سیاسی هم به کار می‌رود. از سوی دیگر، می‌توان حماسه را در قالبهای دیگری هم سرود. یا قالب غزل* و قصیده* که معمولاً برای نوع ادبی خاصّی چون شعر غنائی* به کار می‌رود، می‌تواند برای اشعاری که مضامین (← مضمون) سیاسی یا انتقادی هم دارد استفاده بشود مثل اشعار بهار و فرّخی یزدی.

امّا با رواج نگرش علمی جدید نسبت به طبقه بندی آثار ادبی گسترش انواع جدیدی مثل مقاله*، زندگینامه*، رمان*، قصه کوتاه*، و سایر گونه‌ها به انواع قدیم، دغدغه‌های تازه‌ای پیرامون چگونگی طبقه بندی انواع ادبی پدید آمد و نظریه پردازان ادبی خود را مواجه با پرسش‌ها و تردیدهای تازه‌ای یافتند مثل آنکه ملاک تقسیم بندی یا طبقه بندی آثار ادبی کدام باشد؟ آیا اساس طبقه بندی، ویژگی‌های درونی باشد یا بیرونی یا هر دو؟ تا چه حد می‌توان به حد و مرز تعیین شده بین

انواع ادبی اطمینان داشت و پای‌بند بود؟ آیا انواع ادبی هم تابع قانون تولد و مرگ هستند؟ اگر چنین است عمر هر نوع ادبی چه مدت است؟ هر نوع ادبی چگونه پدید می‌آید؟ کدام نوع ادبی در هر دوره نوع غالب است؟ کدام نوع ادبی زودتر بوجود آمد؟ و کدام دیرتر؟ والخ...

نظریه پردازان انواع ادبی در تلاش برای یافتن پاسخ به اینگونه پرسش‌ها نظریات مختلفی پیشنهاد کرده‌اند. وِلِک و وارن ثابت بودن انواع ادبی را رد کرده‌اند و می‌گویند در نظریه‌های جدید انواع ادبی هیچ نسخهٔ ثابتی وجود ندارد و انواع می‌توانند با هم درآمیزند. آنها با وضع دو اصطلاح **شکل بیرونی (outer form)** و **شکل درونی (inner form)** نشان می‌دهند که بعضی انواع براساس شکل بیرونی و بعضی دیگر براساس شکل درونی طبقه بندی شده‌اند. مثلاً حماسه و تراژدی براساس شکل درونی امّا غزل براساس شکل بیرونی دسته بندی شده است. از نقطه نظر ولک و وارن طبقه بندی باید به نحوی باشد که هر دو جنبهٔ بیرونی و درونی در آن لحاظ شود.

بر طبق یک طبقه بندی دیگر که با اقتباس از طبقه بندی افلاطون و ارسطو می‌باشد آثار ادبی بر حسب اینکه چه کسی در آن گوینده است دسته بندی می‌شوند: در آثار غنائی گوینده اول شخص است؛ در حماسه یا روایت* راوی اول شخص است اما بعداً اجازه می‌دهد سایر شخصیت*ها هر یک خود سخن بگویند؛ در نمایش همه اشخاص خودشان حرف می‌زنند.

ای.اس. دالاس، نظریه پرداز انگلیسی نیز تحت تأثیر برادران اشلِه گل و ساموئل کالریج ملاک تمیز میان سه طبقه ارسطوئی را شیوهٔ محاکات* قرارداد و آثار ادبی را بر این اساس در سه گروه زیر دسته بندی کرد:

نمایش: دوم شخص، زمان حال ـ حماسه: سوم شخص، زمان گذشته ـ شعر غنائی: اول شخص مفرد، زمان مضارع.

منتقدان آلمانی در اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم کل ادبیات را به سه گروه عمده دسته بندی نمودند که مورد قبول بسیاری از محافل و مراکز علمی و دانشگاهی واقع شده است. این سه گروه عبارتند از: شعر، رمان، و نمایش.

یکی دیگر از طبقه‌بندی‌هائی که انجام شده با استفاده از مفهوم شباهت‌های خانوادگی در مباحث لودویک وینگشتاین است. بنابراین نظریه در بین همهٔ آثار ادبی که تشکیل یک نوع ادبی را می‌دهند نمی‌توان ویژگی اساسی و معینی را بطور ثابت پیدا کرد درست مثل آنکه نمی‌توان انتظار داشت افراد یک خانواده لزوماً همگی دارای ویژگی واحد و معینی باشند. بلکه در این مورد باید از مجموعه شباهتهای خانوادگی نام برد که هر عضو تنها بخشی از آن شباهت‌های مشترک را می‌تواند دارا باشد. در واقع نظریهٔ شباهت‌های خانوادگی قائل به نسبیت ملاک‌های طبقه بندی می‌باشد و بجای آنکه یک خط معین بین انواع ادبی بکشد، قائل به زمینه‌ای گسترده است.

نورثروپ فرای نیز در کتاب تشریح نقد ادبی طبقه بندی دیگری را پیشنهاد می‌نماید. براساس طبقه بندی او کلیه آثار ادبی در چهار

طبقهٔ نمایشی، پهلوانی، طنز*، و غنائی جای می‌گیرند. سپس با رویکردی مبتنی بر نمونهٔ ازلی* (archetype) هر نوع را با یکی از فصول چهارگانه و با یک دوره از زندگی بشر قرین می‌سازد: بهار و سحر، تولد و طفولیت: رمانس / تابستان، ظهر، شباب: ادبیات شبانی* و فهلویات روستائی / خزان، غروب، پیری، مرگ: تراژدی و مرثیه* / زمستان، شب، فنا، زوال: طنز. این طبقه بندی مورد انتقاد کسانی چون ای. دی. هرش است. وی با طرح مسئله آگاهی خواننده از قوانین حاکم بر هر نوع ادبی عقیده دارد درک او از اثری که می‌خواند شکل می‌گیرد. برای مثال چنانچه کسی چهارچوب حماسه را نشناسد نمی‌تواند از سخره حماسه* لذت ببرد یا اگر کسی اصل یک اثر را نشناسد، نقیضهٔ* آن را نخواهد فهمید.

مسئله تمییز انواع ادبی همچنان محل بحث و نزاع است اما امروزه منتقدان ادبی آن را امری اختیاری و سلیقه‌ای می‌بینند که بفراخور برخورد با آثار ادبی و به منظور سهولت در نقد آثار ادبی می‌تواند متغیر باشد.

دکتر سیروس شمیسا در بررسی‌های خود نتیجه می‌گیرد که تقسیم‌بندی غربی‌ها که عمدتاً مبتنی بر آثار ارسطو است جنبهٔ معنائی دارد و از اینرو جهانی است امّا تقسیم‌بندی انواع ادبی در ایران غالباً صوری بوده است. از اینرو در نظریه‌های ادبی غرب عمدتاً از سه طبقه حماسه، غنا، و نمایش (که خود به تراژدی و کمدی تقسیم) می‌شود سخن به میان می‌آید حال آنکه در ادبیات فارسی با توجه به سوابق بحث راجع به انواع ادبی در متون کهن فارسی اشعار در دسته‌های زیر گروه‌بندی شده‌اند:

- غنائی شامل نسیب*، تشبیب (تغزّل)، رثاء*، شکوی*، اعتذار.
- حماسی: شامل مفاخره، مدح.
- هجائی: آیرونی*، و طنز*.
- روایی
- تعلیمی: حکمت و اخلاق

طبقه‌بندی نثر* بیشتر ناظر به سبک* می‌باشد و تنها مقامه* می‌تواند یک نوع ادبی به شمار آید. (الف الف)

بررسی دسته‌بندی آثار ادبی فارسی چنان است که به نظر می‌رسد.

نکتهٔ قابل ذکر آن است که نوع ادبی امری معنائی است امّا قالب ادبی یک امر سازه‌ای است که به امور صوری آثار ادبی می‌پردازد.

اومانیسم / انسان محوری / محوریت علوم انسانی

Humanism

در قرن شانزدهم اصطلاح humanist مشتق از عبارت لاتینی Litteraehumaniores برای کسانی به کار می‌رفت که در زمینهٔ **علوم انسانی** (humanities) یعنی صرف و نحو، بلاغت*، تاریخ، شعر*، و فلسفه اخلاق فعال بودند یا تدریس می‌کردند. در آن زمان این مباحث بر محور فرهنگ کلاسیک (← کلاسیسیسم) و بویژه فرهنگ لاتین استوار بود و این افراد همّ خود را مصروف آموزش و یادگیری هرچه بهتر گفتار و نوشتار به زبان لاتینی می‌کردند. محققان علوم انسانی بسیاری از متون (← متن) کهن یونان و لاتینی را باز آفرینی، تصحیح و ویرایش می‌کردند و کمک شایانی به حفظ میراث فرهنگی دوران رنسانس نمودند. این عالمان حوزهٔ علوم انسانی آثار

بسیاری درباره مسائل تعلیم و تربیت، اخلاق، و سیاست نوشتند که عمدتاً از آثار نویسندگان کلاسیک بویژه افلاطون، ارسطو، و سیسرون اقتباس شده بود.

انسان باوری در دوران رنسانس* در اروپا شکل گرفت و بعدها دامنهٔ آن به ادبیّات نیز گسترش یافت. این فلسفه بر باور به توانمندیها و قابلیّتهای انسان برای دستیابی به زندگی سعادتمند دنیوی درپناه خرد و اخلاق تأکید دارد. چنین نگرشی کاملاً خلاف فلسفهٔ متافیزیکی قرون وسطی بود. در قرون وسطی اعتقاد بر آن بود که زندگی در این دنیا هدف نیست بلکه وسیله‌ای است برای راه‌یابی به بهشت جاویدان و دنیای باقی و از اینرو انسان باید تمام سعی و تلاش خود را مصروف تزکیهٔ نفس و تقویت ایمان خویش کند. بازتاب چنین طرز تفکری به خوبی در ادبیّات مذهبی و اخلاقی قرون وسطی نمایان است.

اما تحوّلات فرهنگی و علمی که در دوران رنسانس پدید آمد موجب پیدایش باورهای جدیدی در اذهان جامعهٔ اروپائی گردید: جمع بندی این باورها در فلسفهٔ انسان باوری تجلّی یافت. متفکّران و اندیشمندان انسانگرا عقیده داشتند که مطالعه و ملاحظهٔ آثار نویسندگان و حکمای روم و یونان باستان مخصوصاً افلاطون، ارسطو، و سیسرون، و پیروی از رهنمودهای آنان موجب می‌شود تا انسان دورهٔ رنسانس به شکوه و عظمت دوران کلاسیک دست یابد و بار دیگر این اعتقاد کلاسیک‌ها که انسان را مرکز آفرینش می‌پنداشتند، مصداق پیدا کند. انسانگرایان عنوان این نهضت* را از رومیان گرفتند زیرا رومیان هم در عصر خود برای مطالعه و تحقیق دربارهٔ آثار یونان قدیم یک نظام ادبی و فلسفی با نام studia humanitatis برقرار کردند و عقیده داشتند که «در سایهٔ این کار می‌توان قدرت معنوی انسان را رشد داد و او را به صورت انسانی‌تر یعنی مدنی‌تر درآورد.»

این نهضت در ایتالیا توسط دو دانشمند ایتالیائی به نامهای مارسیلیوفی چینو و پیکو دلامیر آندُلا پا گرفت و توسط اراسموس، دانشمند هلندی الاصل، به انگلستان راه یافت.

در قرن نوزدهم اصطلاح اومانیسم (humanism) برای دیدگاه مشترک در بین بسیاری از عالمان علوم انسانی دوران رنسانس نسبت به طبیعت انسان، ارزش‌های کلی، و اندیشه‌های تعلیم و تربیت بکار رفت.

تأکید علوم انسانی در دوران رنسانس بطور کلی بر عظمت و محوریّت انسان در جهان و براهمیت تحصیل دانش در حوزهٔ ادبیات فلسفی و خلاق کلاسیک بود. امّا گرایش این مطالعات بیش از آنکه متوجهٔ ارزشهای زیبائی شناسیک (← زیبائی‌شناسی) این آثار باشد، متوجهٔ ارزش‌های کاربردی و اخلاقی آنها بود. تأکید این علوم همچنین بر خرد در تنظیم زندگی دنیوی انسان و اولویت آن بر غرایز و شهوات حیوانی بود. بسیاری از این دانشمندان بر ضرورت کمال همه جانبه انسان در تمام زمینه‌های فیزیکی، فکری، و هنری تکیه می‌کردند. در انگلستان از جمله چهره‌های سرشناسی که در دوران رنسانس مروّج و هوادار این نهضت بودند می‌توان سرتوماس مور، راجر آشام، و توماس هابی را نام برد.

انسانگرایان انگلیسی عموماً آموزگاران و معلّمانی بودند که بیشترین سعی خود را صرف بهبود وضع تعلیم و تربیت جامعهٔ خویش می‌کردند. آرمانهای این دسته در واقع تبلور خواست و توقعی است که از انسان عهد رنسانس انتظار می‌رفت. چنین انسانی باید در همهٔ زمینه‌ها تربیت یابد و مهیّای نشستن بر اریکهٔ سلطنت زندگی خویش بشود. سرتوماس مور کتاب آرمانشهر خود را بر مبنای این درونمایه* نوشت و نشان داد که چگونه انسان می‌تواند در سایهٔ نظم و وضع قوانین خردمندانه به زندگی مطلوبی دست یابد (← ادبیّات آرمانشهر). راجر آشام در کتاب مدیر مدرسه به ارائهٔ مواد درسی وشیوه‌های تدریس آنها می‌پردازد. هدف از این اصول، تربیت جوانان کشور برای ادارهٔ یک زندگی سالم، شرافتمندانه و اخلاقی است. نویسنده برای نیل به این منظور توصیه می‌کند نیکخوئی و استعداد شاگرد را با خِرَد آموزگار توأم سازند و بدین وسیله کودکان را خدا ترس و خداجو بارآورند زیرا چنین کودکانی را بهتر می‌توان برای خدمت به خدا و کشور پرورش داد.

عدّه‌ای دیگر از انسان باوران به تهذیب زبان انگلیسی همّت گماشتند تا از این راه زبان خود را از حیث سلاست، رسانگی و قدرت بیان به پای زبان لاتینی و یونانی برسانند. سرتوماس الیوت و توماس هابی از زمرهٔ این دسته هستند. سرتوماس الیوت در اثر خود موسوم به کتابی به نام فرماندار تلاش می‌کند آموخته‌های خود را از نویسندگان قدیم و جدید به زبانی بیان کند که از حیث قدرت تأثیر همپای محتوای آن بشود. به این منظور از ساختارهای دستوری لاتین و یونانی تقلید می‌کند و با وام گرفتن از واژگان سایر زبانها بر قدرت بیان انگلیسی می‌افزاید. (← لاتینیسم) توماس هابی نیز با ترجمهٔ کتاب درباری ضمن پیشنهاد شیوه‌هائی برای تعلیم و تربیت نجیب‌زادگان، امکانات زبان انگلیسی را به بهترین نحو ممکن به کار می‌گیرد و از این رهگذر یکی از شاهکارهای نثر* انگلیسی را پدید می‌آورد.

اومانیست‌های دوران رنسانس به استثناء شماری اندک عموماً مسیحیانی معتقد بودند. آنها به جای دنیاگریزی و ریاضت مسیحیت در قرون وسطی بر دستاوردهای دنیوی انسان پافشاری می‌کردند. از آمیزش این دو دیدگاه مخالف نزد اومانیست‌های مسیحی اومانیسم مسیحی پدید آمد که جلوه‌های آن را می‌توان در کسانی چون سرفیلیپ سیدنی، ادموند اسپنسر، و جان میلتون پیدا کرد.

در زمان ما اصطلاح «اومانیست» غالباً بر شخصی دلالت دارد که حقیقت را مبتنی بر تجربه انسانی، و ارزشها را مبتنی بر فرهنگ و طبیعت انسان می‌داند و مخالف دیدگاه کسانی است که کشف و شهود مذهبی و اعتقادی را ضامن حقیقت و ارزش‌ها می‌دانند.

با وجود این اختلاف نظرها، همهٔ انسانگرایان در احترام و ارزشی که برای فرهنگ روم و یونان باستان قائل بودند، مشترک هستند. این گرایش در آثار نویسندگان نو کلاسیک (← کلاسیسیسم) به اوج کمال و شکوفائی رسید و به خوبی در آثار مذکور متجلّی شد.

پیشرفت‌های سریع در زمینه علوم طبیعی و تکنولوژی پس از دوران رنسانس برای وارثان اومانیسم ضرورت دفاع از نقش علوم انسانی در تعلیم و تربیت آزاد (liberal) و مترقّیانه را در برابر هنرهای کاربردی و علوم تجربی روشن کرد. ساموئل جانسون، اومانیست قرن هجدهم در کتاب زندگانی میلتون چنین می‌نویسد:

«حقیقت آنست که معرفت بر طبیعت بیرون و علومی که معرفت به آن نیاز دارد یا آن را دربردارد، مشغلهٔ عمده یا غالب ذهن بشر نمی‌باشد... ما اخلاقیونی جاویدان هستیم، اما تصادفاً هندسه‌شناس هم هستیم... عقیدهٔ سقراط بیشتر آن بود که بیاموزیم کارهای خوب کنیم و از کارهای بد حذر نمائیم».

ماثیو آرنولد، اومانیست برجستهٔ دورهٔ ویکتوریا مدافع نقش محوری مطالعات انسانی در تعلیم و تربیت عمومی بود. آرنولد بسیاری از اندیشه‌های خود را از اومانیست‌های قدیم می‌گیرد: فرهنگ کمالی است ویژهٔ بشریت و وجه تمایز انسان و حیوان، با تأکید او بر دانستن «بهترین چیزهائی که در جهان شناخته و اندیشه شده است» و بهترین‌ها را می‌توان در قدمت کلاسیک پیدا کرد و بالاخره در مفهوم شعر بعنوان «نقد زندگی».

در قرن حاضر نهضت امریکائی اومانیسم نو*، با اتکا به آراء ماثیو آرنولد بار دیگر دیدگاههای اومانیستی را احیاء کرده است.

اومانیسم نو **New Humanism**

به حرکتی اطلاق می‌شود که بین سالهای ۱۹۳۳-۱۹۱۰ به رهبری ایروینگ بابیت، پُل اِلمرمور، و نورمن فورستر در ادبیّات و نقد ادبی* امریکا پدید آمد. اهداف اصلی در این حرکت ادبی، بازگشت به ارزشهای اخلاقی - ادبی و تعلیمات انسانگرایانه‌ای بود که عمدتاً بر ادبیّات کلاسیک (← کلاسیسیسم) مبتنی است. پیروان اومانیسم نو اموری چون مقام انسان، سلامت اخلاقی، عقل و اراده را ارج می‌نهند و در اصول و تفکّر، ضد رمانتیک (← رمانتیسم)، ضد رئالیست (← رئالیسم) و ضدّ ناتورالیست (← ناتورالیسم) هستند. الگوی پیروان این نهضت، ماثیو آرنولد منتقد و شاعر برجستهٔ دورهٔ ویکتوریا بوده است.

ایجاز **Brevity / Laconism**

در لغت به معنی کوتاه سخن گفتن، سخن کوتاه کردن، کوتاه گوئی، خلاصه گوئی، بیان مقصود در کوتاه‌ترین لفظ و کمترین عبارت است. ایجاز از صناعات بلاغی (← بلاغت) است و چنانست که ترتیب معانی بر الفاظ افزون باشد.
(فائد)

ایجاز از ویژگی‌های ذوق سلیم و قریحه نامیده شده چنانکه شکسپیر گوید:

"Brevity is the soul of wit."

(ایجاز روح قریحه است).

ایجاز خود بر دو قسم است **ایجاز قصر یا اشاره و ایجاز حذف.**

— ایجاز قصر یا اشاره brachiology: به واسطه حذف اجزاء پدید نمی‌آید بلکه از مجموع کلام حاصل می‌شود مانند:

عشق دیدم که در مقابل صبر
آتش و پنبه بود و سنگ و سبوی

سعدی

در این بیت* چند مطلب جملگی و یکجا

بیان شده است: ضدّیت میان آتش و پنبه، ضدّیت میان سنگ و سبو، و تشبیه آنها به ضدیت میان عشق و صبر.

و در این بیت:

از مهر تا به ذره و از قطره تا محیط
چون گوی در تردد و چوگان پدید نیست

صائب

اشاره (اشارت) در لغت به معنی نمودن به سوی چیزی به دست و جز آن، دستور، فرمان، با حرکت دست و چشم و ابرو مطلبی را القا کردن و به رمز نمودن. در بدیع* کلامی قلیل است برای افاده معنای زیاد. نمونه:

تا به حشر ای دل ارثنا گفتی
همه گفتی چو مصطفی گفتی

سنائی

من نگویم که کنون با که نشین و چه بنوش
که تو خود دانی اگر زیرک و عاقل باشی

حافظ

در ادبیات انگلیسی، این قسم ایجاز در مزدوجه‌های حماسی (← مزدوجه حماسی) و اشعار متافیزیکی (← شعر متافیزیک) یافت می‌شود، برای نمونه:

This flea is you and I, and this
our marriage bed, and marriage temple is
(John Donne;)

ترجمه:

«این کِک، من و تو هستیم، و بستر وصل ما و معبد پیوند ما.» «و» به جای «این کک».

یا:

Vast chain of being! Which from God began;
Natures aethereal rhuman, angel, man,
Beast, bird, fish, insect, what no eye can see,
No glass can reach; from Infinite to thee;
(Alexander Pope)

ترجمه:

«زنجیره گسترده هستی! که از خداوند می‌آغازد: طبیعت، انسان اثیری، مَلَک، بشر، حیوان، پرنده، ماهی، حشره، و آنچه به چشم نمی‌آید، هیچ آینه‌ای به آن نمی‌رسد؛ از بی نهایت تا تو؛»

ـ ایجاز حذف (ellipsis) آنست که جزئی از جمله برای نیل به فشردگی و اختصار حذف شود، برای مثال در عبارات از «دِه بپرس» یا «همهٔ شهر می‌دانند»، کلمات مردم و اهل حذف شده است.

در بیت* زیر از حافظ:

دیدم و آن چشم دل سیه که تو داری
جانب هیچ آشنا نگاه ندارد

«واو» به معنی افعال محذوف «دیدم» و «دانستم» و «فهمیدم» و «احساس کردم» و «بر من مسلم شد» و... عمل می‌کند.

(مش)

این قسم ایجاز در ادبیات انگلیسی در اشعار ازرا پاوند، تی.اس.الیوت و و.ه آدن، دیده می‌شود. برای نمونه سطوری از شعر سرزمین سترون در زیر نقل می‌شود:

Elizabeth and Leicester
Beating oars
The stern was formed
A gilded shell
Red and gold
The brisk swell
Rippled both shores
Southwest wind
Carried down stream
.....
(T.S.Eliot)

شرط ایجاز آنست که مخلّ به معنی نباشد.

ایجاز حذف (← ایجاز)

ایجاز قصر (← ایجاز)

ایطا (← قافیه)

ایقاع آینده / ریتم آینده **Expected Rhythm**

یکی از عناصر وزن* است و آن پیش‌بینیِ ایقاع تمام شعر* براساس وزن اساسیِ آن شعر است. برای مثال چنانچه مصراع* اوّل یک غزل* بر وزنِ فاعلاتن فاعلاتن فعلات باشد خواننده پیش‌بینی می‌کند که تمام مصراع‌های دیگر این شعر نیز بر همان وزن ادامه خواهد یافت. از اینرو در ذهن خواننده نوعی طرح موسیقائی از قبل شکل می‌گیرد.

ایقاع / ضرب‌آهنگ / ریتم **Rhythm**

در لغت هماهنگ ساختن آوازهاست و در اصطلاح زبان، ترتیب پی در پی بخش*ها یا هجا*های بلند و کوتاه، یا ضعیف و قوی در یک مصراع* و سطر از شعر* یا نثر* است. در شعر، ایقاع* حاصل تکرار و ترتیب منظم الگوهای وزنی (← وزن) است اما در نثر و شعر آزاد* ترتیب طبیعی سخن و روال معمول نحو*، ضرب‌آهنگ را شکل می‌دهد.

نویسندگان دقیق برای انتقال حالات عاطفی و القاء مضامین (← مضمون) خود به ضرب‌آهنگ و ایقاع سخن توجه خاصی دارند. برای مثال، ضرب‌آهنگ تند در جملات داستان* می‌تواند بیانگر تحرک، بیقراری، هیجان و ناآرامی باشد، حال آنکه ضرب‌آهنگ آهسته، آرامش، سکون و متانت را القاء می‌نماید. ایقاع در شعر یا نثر یکی از ویژگیهای سبکی (← سبک) به شمار می‌آید.

در انگلیسی ایقاع طبیعی سخن که حاصل فراز و فرود یا بلندی و کوتاهی طبیعی هجاهاست و نیز ضرب‌آهنگ کلی جملات را (پرسشی، امری یا خبری) **cadence** می‌نامند.

ایقاع فرازی / ضرب‌آهنگ فرازی **Rising Rhythm**

فرازی در لغت به معنی بالارونده است و ایقاع* فرازی در اصطلاحِ نظامِ وزنیِ (← وزن) شعر انگلیسی که ضربی (← وزن ضربی) است آن باشد که در هر پایه* تکیه* بر آخرین بخش* واقع شود به طوری که آهنگ کلام از کوتاهی و زیری به بلندی متمایل شود مانند حالتی که در پایهٔ آیمب (U/) و آناپست (UU/) رخ می‌دهد. برای نمونه:

He thought he saw an E le phant

(Lewis Caroll)

همانگونه که پیداست در هر پایه آهنگ کلام از زیری به زبری می‌گراید. اشعار انگلیسی اغلب از چنین ضرب‌آهنگی برخوردارند. (← ایقاع فرودی)

ایقاع فرودی / ضرب‌آهنگ فرودی **Falling Rhythm**

فرودی در لغت به معنی پایین رونده است و ایقاع* فرودی در اصطلاح نظامِ وزنیِ (← وزن) شعر* انگلیسی که ضربی (← وزن ضربی) است آن باشد که در هر پایه تکیه و فشار تلفظ بر بخش* نخست واقع شود و بخش‌های بعدی بدون تکیه* ادا شود به طوری که آهنگ کلام از بلندی به زیری متمایل شود مانند حالتی که در پایهٔ داکتیل (/UU) و تروکی (/U) رخ می‌دهد. برای نمونه در این سطور:

Youth is Full of sport,
Age's breath is short.

(Shakespeare)

همانگونه که پیداست در دو پایهٔ نخست از هر سطر، ضرب‌آهنگ از بلندی به زیری می‌گراید. (هم ← ایقاع فرازی)

ایقاع موجود / ریتم موجود **Heard Rhythm**

یکی از عناصر وزن* و ایقاع واقعی شعر* به هنگام قرائت است. گاه این ایقاع با ایقاع آینده‌ای (← ایقاع آینده) که ذهنِ خواننده بر حَسَبِ طرح وزن شعر برای آن پیش‌بینی می‌کند، تفاوت می‌یابد. از تقابل ایقاع آینده با ایقاع موجود، نوعی تشخّص موسیقائی در شعر ایجاد می‌شود. برای نمونه چنانچه وزن اساسیِ یک غزل فاعلاتن فاعلاتن... فاعلاتن باشد، گاه شاعر بنا به ضرورتی این وزن را به فاعلاتن فاعلاتن... فع یا فاع می‌شکند؛ یعنی به جای استفاده از ارکان سالم، آن را محذوف می‌کند. ایقاع حاصل از این شکستن، ریتمِ موجودِ شعر را می‌سازد.

ایماژیسم **Imagism**

ایماژ به معنی تصویر* و خیال است و ایماژیسم عنوان مکتبی (← مکتب) در شعر* بود که بین سالهای ۱۹۱۷-۱۹۱۲ توسّط عدّه‌ای از نویسندگان و شاعران انگلیسی و امریکائی شکل گرفت. این شاعران در اشعار خود علیهٔ شعر احساسیگرانهٔ قرن نوزدهم (← احساسیگری) به مخالفت برخاستند. ایماژیسم توسط ازرا پاوند و اِمی لاوِل پا گرفت. اینان از افکار شاعرانهٔ تی.اس.هالم الهام گرفته بودند.

اِمی لاول در مقدمه‌ای که بر گلچینی از چند شاعر ایماژیست (۱۹۱۷-۱۹۱۵) نوشت، دیدگاههای این نهضت شاعرانه را به طور خلاصه چنین بیان می‌کند: شاعران ایماژیست شعری می‌سرایند که ضمن احتراز از منظومه‌سرائی (← نظم) و کاربرد مطالب قراردادیِ شاعرانه، با آزادی هر مضمونی (← مضمون) را برمی‌گزینند و برای یافتن آهنگ خاصّ خود بی هیچ قید و بندی عمل می‌کنند. زبان این شعر، زبان روزمره است و تصویری که ارائه می‌دهد محکم، صریح و فشرده است؛ این تصاویر حاصل واکنشی است که نویسنده یا شاعر نسبت به شیء یا منظره‌ای که می‌بیند، نشان می‌دهد و برای چنین منظوری از استعاره* یا از توصیف دو شیء کاملاً متفاوت و مغایر در کنار یکدیگر استفاده می‌کند. شعر ایماژیست معمولاً در قالب* شعر آزاد* سروده می‌شود.

در اصل شعرای ایماژیست اغلب از نوعی شعر غنائی* و کوتاه ژاپنی به نام هایکو* تأثیر گرفته‌اند. برای مثال:

IN A STATION OF THE METRO
The apparition of these faces in the crowd,
Petals on a wet, black bough.

ترجمه:

«در یک ایستگاه مترو»
منظر این چهره‌ها در بین جماعت،
گلبرگهائی بر شاخهٔ تیره و خیس.

(ازرا پاوند)

وزن* این شعر نیز مانند هایکو، هفده هجائی* می‌باشد.

اگرچه مکتب* ایماژیسم چندان دوامی نیاورد، سرآغاز شعر معاصر محسوب می‌شود زیرا شعرای برجسته‌ای چون و.بی.ییتز، تی.اس.الیوت، و والاس استیونس به شدت از تصاویر دقیق و واضح ایماژیست‌ها که بدون بیان هیچ رابطه‌ای کنار هم قرار می‌گیرند، تأثیر گرفته‌اند.

هیلدا دولیتل، دی.هلارنس، ویلیام کارلوس ویلیامز، جان گالد فلچر، و ریچارد

آلدینگتون شعرای دیگر این مکتب شعری بوده‌اند.

ایهام **Equivoque**

در لغت به گمان افکندن، به پندار انداختن، به شک انداختن، فروگذاشتن و فروگذار کردن است و در اصطلاح از جملهٔ صناعات لفظی است و آن است که گوینده در کاربرد یک کلمه، دو معنای نزدیک و دور را مراد کند:

ز گریه مردم چشمم نشسته در خون است
ببین که در طلبت حال مردمان چون است

حافظ

شاهد کلمهٔ «مردم» است که یک معنی آن سیاهی چشم و معنی دیگر آن انسان است.

(مش)

و:

«ای بی‌خبر ز لذت شرب مدام ما» حافظ

مدام هم به معنی همواره است هم به معنی شراب؛ یا در این بیت*:

هر کو نگاشت مهر و ز خوبی گلی نچید
در رهگذر باد نگهبان لاله می‌شود

«لاله» هم گل است و هم چراغ.

(همان)

و:

بکن معامله‌یی وین دل شکسته بخر
که با شکستگی ارزد به صد هزار درست

«درست» هم ضد شکسته است و هم به معنی زر مسکوک. (ص ۸۸ کشش)

رابرت فرانسیس در شعر "The Hound" می‌گوید:

Life the hound
Equivocal
Comes at a bound
Either to rend me
or to befriend me.

ترجمه:

زندگی، سگ درنده
به طرزی ایهامی
با پرسشی پیش می‌آید
تا مرا یا پاره کند
یا با من دوست شود.

معنی ایهام به خوبی در تشکیک میان دو رفتار متضاد سگ درنده بیان شده است. این دو رفتار متضاد می‌تواند مصداق دو یا چند معنی همزمان در کلمه‌ای واحد باشد که خواننده را نسبت به انتخاب یکی به وهم می‌افکند.

حافظ را به علت کثرت و نوع کاربرد ایهام در دیوانش، خداوندگار ایهام می‌دانند. او با وسعت بخشیدن به معنای سنّتی ایهام، آن را بیشتر در هر دو معنی دور و نزدیک، با هم به کار می‌گرفت و حتی با ایجاد ایهام‌های سه گانه یعنی کاربرد واژگان در سه معنی، امکان تفسیرها و تأویل*های متفاوت را از اشعارش بیشتر می‌کرد برای مثال:

تازیان را غم احوال گرانباران هست
پارسایان مددی تا خوش و آسان بروم

«تازیان» چند معنی را به خاطر می‌آورد: الف) تا زندگان و سبکباران (به قرینهٔ گرانباران). ب) عربها (به قرینهٔ پارسایان). ج) تلمیحی (← تلمیح) است که به محله تازیان در یزد دارد و میدان و بازاری به همین اسم در آن محل.

(«متون باز در شعر فارسی»، دکتر احمد رضی دانشگاه هرمزگان، ۱۳۷۷).

همچنین:

قاضی شهر عاشقان باید
که به یک شاهد اختصار کند
هر شبی یار شاهدی بودن
روزهشیاریت خمار کند

سعدی

مراد کلمهٔ «شاهد» است که به معنی «گواه» و «خُوبرو» باشد.

(فافد)

ایهام یا از نوع تناسب است یا از نوع تضاد، **ایهام تناسب** مثل ایهامی که در بیت زیر به لحاظ محیط کلّی بیت بین کلمهٔ «خویش» و «خیش» وجود دارد:

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو
یادم از کشتهٔ خویش آمد و هنگام درو

(حافظ)

دست طمع چو پیش کسان می‌کنی دراز
پل بسته‌ای که بگذری از آبروی خویش

(صائب)

آبرو «آب» را به ذهن می‌آورد که با پل تناسب دارد.

و **ایهام تضاد**:

بدان کمر نرست دست هر گدا حافظ
خزانه‌یی به کف آور ز گنج قارون بیش

بین «کم» کمرو «بیش» ایهام تضاد است. (ص ۸۷ کسش)

در شعر سبک هندی* ایهام‌ها بیشتر براساس دو معنائی بودن فعل‌ها و ترکیبات فعلی است مثل پوشیدن (لباس به تن کردن) و چشم پوشیدن (صرفنظر کردن)

در محیط حادثات دهر مانند حباب
چشم پوشیدن، لباس عافیت شد در برم

یا گرفتن (اخذ کردن) و سراغ گرفتن (جستجو و طلب) در بیت زیر:

ز بس دارد دماغ همتم ننگ گرفتن‌ها
اگر تا حشر گم باشم سراغ خود نمی‌گیرم

(۷۰-۶۹ شآ)

در بلاغت* انگلیسی، ایهام یکی از صور جناس* به شمار می‌آید به طوری که نزد شعرای متافیزیک (← شعر متافیزیک) مخصوصاً جان دادن، جناس کیفیّتی ایهامی پیدا می‌کند.

نمونه: در تراژدی اتللو / شکسپیر، (پرده پنجم) وقتی اتللو در پی توطئه و افترائی که یاگو علیه دزدمونا (همسرش) به کار می‌بندد، بر آن است تا او را که بسیار دوست دارد به خاطر خیانت بکشد، از واژه light (روشنی / فروغ) به دو معنی حقیقی و استعاری (← استعاره) چنین استفاده می‌کند:

Put out the light, and put out the light!

(روشنی را خاموش کن، و فروغ را از بین ببر.)

ایهام تضاد (← ایهام)

ایهام تناسب (← ایهام)



بازگشت ادبی (← نوکلاسیسیسم)

بازگشت به اصل (← مبدأگرائی)

بازگشت به گذشته **Flashback**

بازگشت به گذشته یکی از شگردهای مورد استفاده در سینما، نمایشنامه*، و داستان* است که با توسل به بازگوئی خاطرات، یا اعترافات و درد دلها، یا بازآفرینی خاطرات یک یا چند شخص در داستان عملی می‌شود. نویسنده یا فیلمساز با استفاده از فن بازگشت به گذشته آن بخش از پیشینهٔ رویدادها و گذشتهٔ شخصیت*های روایت* را که در ارتباط با پیرنگ* و طرح روایت است بازگو می‌کند و بدین وسیله زمینه چینی* و تمهید* لازم را برای پیشبرد طرح اصلی فراهم می‌سازد. بازگشت به گذشته ممکن است از زاویه دید* یک یا چند شخصیت انجام گیرد.

اگرچه این فن عمدتاً خاص هنر سینما است، بسیاری از نویسندگان و نمایشنامه نویسان معاصر از آن استفاده کرده‌اند. بهترین نمونهٔ کاربرد بازگشت به گذشته در نمایشنامه را می‌توان در مرگ یک فروشنده اثر آرتور میلر یافت. در این نمایشنامه، شخصیت اصلی* یعنی ویلی لومن مکرراً دچار نِسیان می‌شود و به زندگی گذشته‌اش باز می‌گردد و به این شیوه تماشاگر را در جریان علل و پیشینه ناکامی‌ها و سرخوردگی‌های کنونی‌اش قرار می‌دهد.

در رمانهای (← رمان) خیزاب‌ها / ویرجینیا وولف، سنگ صبور / صادق چوبک، آتش از آتش / جمال میرصادقی، داستان یک شهر / احمد محمود، و شازده احتجاب / هوشنگ گلشیری بازگشت به گذشته شیوهٔ اصلی در روایت داستان است.

در شازده احتجاب شخصیّت اصلی داستان شاهزاده‌ای از خاندان قاجار است که با نگاه کردن به عکسهای قدیمی، خاطرات گذشته یک‌یک جلوی چشمانش جان می‌گیرند و بدین وسیله شازده با بازگشت به گذشته‌های خود، مکرراً به مرور مظالمی می‌پردازد که خاندان او بر مردم و رعایای خود روا داشته‌اند. برای نمونه:

و پدربزرگ دست کشید به سبیل پرپشتش، سرفه کرد و توی قاب عکسش تکان خورد. گردوخاک که نشست شازده رنگ تاسیدهٔ صورت پدربزرگ را دید و آن خطوط عمیق پیشانی را و دو لایهٔ گوشت غبغب را.

پدربزرگ گرد روی آستینش را تکاند. سرداری شمسه‌اش بی‌رنگ بود. خط شکستهٔ عکس هنوز روی شانهٔ چپ پدربزرگ بود...

شازده احتجاب حالا دلش می‌خواست برای پدربزرگ توضیح دهد که چرا نوکرها را با لگد و مشت بیرون انداخت و حتی مراد را، و گفت:

آخر از دست تق تق چوب‌های زیر بغل صاحب مرده‌اش آب خوش از گلومان پایین نمی‌رفت.

پدربزرگ داد زد:

-و تو پدرسوخته، بیرونش کردی تا برود اینطرف و آنطرف بیشیند و بگوید شازدهٔ بزرگ، که من، چه کارها که نکردم، که چطور با دست خودم مادر سلیطه‌ام را کشتم، که من رفتم در خانهٔ حجةالاسلام و کهف‌المؤمنین و المؤمنات و به نوکرهای آقا گفتم: «بگویید بیاید بیرون.» نوکرهای آقا رفتند و آمدند و به من، به شازدهٔ بزرگ، گفتند: «آقا می‌فرمایند که هرکس در ظلّ توجهات آقا بست بنشیند...» که زدم تخت سینهٔ نوکرها و رفتم توی اندرون. زنها که دور حوض نشسته بودند جیغ کشیدند و دویدند توی اطاق‌ها. مادر سلیطه‌ام رفت توی اتاق. در را بست و خودش را انداخت پشت در و تا نوکرهای آقا آمدند بگویند: «آقا می‌فرمایند...» یکی از شیشه‌های رنگی را شکستم و با چند گلوله راحتش کردم تا دیگر غلط نکند و نرود در ظل توجهات آقا...»

بازیگر دوم /شخصیت دوم Deuteragonist

اصطلاحی است برگرفته از سنت* نمایشنامه*های یونان باستان. تا پیش از اشیل نمایشنامه‌ها تنها بوسیلهٔ یک بازیگر و با استفاده از صورتک‌های مختلف بعنوان شخصیت‌های مختلف اجرا می‌شد اما اشیل با بهره‌گیری از بازیگر دوم این محدودیت را تا حدی برطرف کرد.

بازیگر دوم معمولاً نقش شخصیت معارض* و نقش‌های دیگر را با استفاده از تعویض صورتک ایفا می‌کرد. این اصطلاح بعدها برای شخصیت‌های دوم و معارض (مثل کلادیوس در نمایشنامه هاملت) به کار رفت.

بازیگر سوم / شخصیت سوم Tritagonist

اصطلاحی است برگرفته از سنت* نمایشنامه*های یونان باستان. سوفوکل با افزودن این بازیگر به دو بازیگری که تا پیش از او همهٔ نقش‌ها را در نمایشنامه ایفا می‌کردند، در واقع زمینهٔ رشد خصلت نمایش* را که بر نشان دادن آدمها در حال انجام عمل استوار است، فراهم آورد.

این سه بازیگر با تعویض صورتکهای خود، همهٔ نقشهای نمایشنامه را اجرا می‌کردند.

باستانگرائی / آرکائیسم Archaism

آن است که شاعر یا نویسنده در اثر خود از کلمات مهجور و ساختار*های دستوری قدیم استفاده کند. باستانگرائی بر دو نوع است: **باستانگرائی واژگانی (lexical archaism)** و **باستانگرائی نحوی (syntactical archaism)**.

در باستانگرائی واژگانی، شاعر از کلمات مهجور یا تلفظهای قدیمی‌تر کلمات استفاده می‌کند مثل کاربرد «بازگونه» به جای «وارونه»، «آبگینه» به جای «آئینه»، و «بهل» به جای «بگذار» در نمونه‌های زیر:

غبارآلوده از جهان
تصویری باژگونه در آبگینه بی‌قرار
...
بهل شب شود چیره تا بنگری
هم از اشک‌شان سر زند اختری

احمد شاملو
(مش)

در باستانگرائی نحوی شاعر به جابه‌جائی* جزئی از جمله یا جایگزینی شکلی مثل دعا برای شکل دیگر مثل امر می‌پردازد، برای نمونه در سطرهای زیر شاعر با استفاده از دو حرف اضافه «بر» و «به» در کنار یکدیگر ویژگی‌های سبکی (← سبک) که در شعر* فارسی قرون چهارم و پنجم معمول بوده و امروزه به کار نمی‌رود، احیا می‌کند:

بر به کشتی‌های خشم بادبان از خون،
ما برای فتح سوی پایتخت قرن می‌آئیم

اخوان

در ادبیات انگلیسی منظومهٔ ملکه پریان / ادموند اسپنسر (قرن شانزدهم) بهترین نمونه از باستانگرائی را بدست می‌دهد. در این منظومه نمونه‌های بسیاری از تلفظ و املای کلمات به طرز چاسر (قرون ۱۴ و ۱۵) یافت می‌شود. برای نمونه کاربرد کلمات hew به جای appearance؛ yvie به جای ivy؛ trayle به جای trail؛ mettall به جای metal؛ wight به جای white؛ trew به جای true در سطرهای زیر:

And over all, of purest gold, was spred,
A trayle of yvie in his native hew:
For the rich mettall was so coloured,
That wight, who did not well avis'd it vaw,
Would surely deeme it to be ivy trew.

جان میلتون (قرن هجدهم) و جان کیتز (قرن نوزدهم) نیز بعداً از واژگان اسپنسر در اشعار خود بهره گرفتند.

در منظومهٔ *"The Rime of the Ancient Mariner"* سرودهٔ کالریج کلمهٔ quoth به جای said؛ eftsoons به جای immediately؛ و املای dropt به جای dropped از نمونه‌های باستانگرائی محسوب می‌شود:

He holds him with his skinny hard,
"There was a ship," quoth he.
"Hold off! Unhand me grey_beard loon!"
Eftsoons his hand dropt he.

باستانگرائی به شعر حال و هوائی رمانتیک (← رمانتیسم) و کهن می‌بخشد.

باشگونگی (← قلب)

باشگونگی (← قلب)

بافت خرد (← بافت)

بافت زبانی (← بافت)

بافت / فحوا **Context**

اصطلاحی در سبک‌شناسی* و زبانشناسی* که کاربرد وسیعی دارد و به عناصری عطف می‌کند که قبل و بعد از چیزی واقع می‌شوند و محیط آنرا می‌سازند. در مورد فحوا و بافت جمله، عوامل زمینه‌ساز عبارتند از اصوات، کلمات، یا عبارتهایی که در پیرامون یک عنصر کلامی قرار دارند. اما غیر از عوامل زبانی، عواملی فرا زبانی نیز در ساختن فحوا و بافت سخن نقش دارند. از اینرو بافت یا فحوا را از دو نوع برشمرده‌اند: **بافت زبانی (linguistic)** و **بافت وضعی (situational)**. نمونه فحوای زبانی برای: «رضا به سینما رفت. او تنهابه سینما رفت.» واضح است که «او» همان «رضا» است زیرا **بافت لفظی (verbal)** دو جمله این معنا را منتقل می‌کند. اما فحوا و بافت

وضعی شرایطی است که کنش زبانی در آن رخ می‌دهد و تحت تأثیر آن تعبیر و تفسیر* می‌شود. برای نمونه چنانچه از کسی بپرسیم: «چای میل دارید؟» و او در جواب بگوید: «چای نمی‌گذارد بخوابم.» درک اینکه آیا منظور او «آری» است یا «خیر» بستگی به موقعیت گوینده و اطلاع ما از آن موقعیت دارد، به این معنی که اگر گوینده بخواهد بیدار بماند تا درس بخواند و ما این را بدانیم، پاسخ «آری» است ولی اگر او از بیخوابی ناراحت باشد و باز ما از این موضوع اطلاع داشته باشیم، پاسخ «نه» قابل استنتاج است. این مثال به ما نشان می‌دهد برای دریافت درست سخنانی که می‌خوانیم یا می‌نویسیم لازم است که نه تنها بافت لفظی آن را بشناسیم بلکه بر عوامل غیرلفظی و بیرون از حوزه زبان هم آگاهی داشته باشیم. شناخت این عوامل در بررسی‌های ادبی کمک بسیار مؤثری در درک و انتقال پیام شعر*، داستان* یا نمایشنامه* به ما می‌کند. تأثیراتی نظیر طعنه* و آیرونی* ناشی از عدم آگاهی مخاطب یا گیرنده پیام از بافت و فحوای گفتار یا نوشتار* می‌باشد. همچنین آگاهی بر مفاهیم نماد*ینی که در فرهنگی خاص وجود دارد جنبه دیگری از ابعاد فحوای وضعی است.

بسیاری از زبانشناسان برای فحوا و بافت بنابه دوری و نزدیکی عوامل بافت ساز، تقسیم‌بندی دیگری قائل هستند. آنها از **بافت خُرد** (micro_context) و **بافت کلان** (macro_context) نام می‌برند. بافت خرد به بافتی اطلاق می‌شود که سخن در دل آن جای می‌گیرد. از انواع بافت خرد می‌توان به جا و مورد سخن اشاره کرد (هر سخن جایی و هر نکته مکانی دارد). برای مثال اگر در بیابان بی آب و علف و فاقد امکاناتی گیر کرده باشیم، در جواب کسی که با او رابطه دوستانه‌ای داریم و از ما آب می‌خواهد بگوییم «شربت به‌لیمو میل داری» لحن* شوخی‌آمیز از آن استنتاج می‌شود ولی اگر با آن شخص رابطه‌ای غیردوستانه داشته باشیم و همین جمله را بگوییم لحن طعنه و بوی آزار از آن به مشام می‌رسد.

از سوی دیگر، بافت کلان در برگیرنده عوامل پیرامونی دورتری است که در اطراف هر ارتباطی قرار دارند. این عوامل عمدتاً عبارتند از عوامل جغرافیایی، اجتماعی، و فرهنگی. تفکیک بین مشخصه‌های دور و نزدیک بافت ما را قادر می‌سازد که تأثیر بافت را بر معنی زبانشناسیک توصیف نماییم. اما هنوز هم تعیین این امر بطور قطعی امکان‌پذیر نمی‌باشد زیرا بافت وضعی اساساً خصوصیتی فرازبانی دارد. این نقطه، محل تلاقی رابطه متقابل بین زبان و جهان می‌باشد. (LC & C صص ۲۱۲-۲۱۳)

بافت کلان (← بافت)

بافت لفظی (← بافت)

بافت وضعی (← بافت)

بالاد / ترانه **Ballad**

در ادبیّات انگلیسی، نوعی شعر* روایتی (← روایت) نسبتاً کوتاه و ساده است که در اصل برای تغنّی سروده می‌شود. موضوع بالاد بدون مقدمه آغاز می‌شود و پیشینهٔ رویدادها به طور ضمنی بر شنونده آشکار می‌گردد. موضوع بالاد فشرده است و در جریان گفت و

شنود و توصیف اِعمالِ اشخاص داستان* برای شنونده بازگو می‌شود. یکی از ویژگی‌های سبکی (← سبک) بالاد، استفاده از بندِگردان* است.

از حیث تاریخی، سابقهٔ این قسم شعر در ادبیّات انگلیسی به قرن یازدهم و قرن دوازدهم میلادی می‌رسد امّا در قرن شانزدهم و هفدهم به اوج شکوفائی رسید.

بالاد از لحاظ منشأ پیدایش بر دو گونه است: **بالاد عامیانه (folk)** که مکتوب نیست و سینه به سینه نقل شده و شاعر معیّنی ندارد. دوّم **بالاد ادبی (literary)** که شعرا با الهام* از بالادهای عامیانه سروده‌اند و به صورت مکتوب موجود است. برای نمونه بالاد نقل شده در زیر از جمله بالادهای ادبی است که به قرن پانزدهم تعلق دارد:

As I was walking all alone
Between a water and a wa [wall];
And there I speid a wee wee man
And he was the least [smallest] that ere I saw.

His legs were scarce a shathmont's [about six inches length]
And thick and thimber [heavy] was his thigh,
Between his brows there was a span [about nine inches]
And between his shoulders there was three.

He took up a meilke [big] stane
And he flang't as far as I could see,
Tho I had been as Wallace Wigh [the Scottishhero]
I couldn't liften [have lifted] it to my knee.

O wee wee man but thou be strong,
O tell me whare [where] thy dwelling be,;
My dwelling's down at yon bonny bower
O will you go with me and see,

On we lap [leapt] and awa [away] we rade
[rode]
Till we came to yon bonny green; [fairy place]
We lighted [dismounted] down for to bait [feed] our horse
And out there came a lady find;

Four and twenty at her back
And they wer a'[all] clad out in green;
Tho the king of scotland had been there
The warst o'them might hae [have] been his Queen.
On we lap and awa we rade
Till we came to yon bonny ha'[hall]
Whare the roof was o'the beaten gold
And the floor was o'the cristal a'[all]

When we came to the stair foot
Ladies were dancing jimp [graceful] and sma', [slender]
But in the twinkling of an eye
My wee wee man was clean awa,.

(The Wee Wee Man)

ویژگی عمدهٔ این بالادها آن است که برای همراهی با ادوات موسیقی تصنیف شده‌اند. هرپاره شعر* در بالاد از یک دو بیتی* تشکیل می‌شود که طرح قافیهٔ* آن به صورت abcb است و سطرهای آن متناوباً از چهار پایه* و سه پایه تشکیل می‌شود. در بالاد ادبی، شاعر به عمد از ساختار* بالادهای عامیانه تقلید* می‌کند. از بهترین نمونه‌های این قسم بالاد در ادبیّات انگلیسی یکی منظومهٔ «دریانورد کهنسال» "The Rime of the Ancient Mariner" / کالریج، و دیگری بالاد «بانوی زیبای نامهربان» "La Belle Dame Sans Merci" / جان کیتز می‌باشد. بالاد از آن جهت که برای همراهی با ساز و موسیقی تصنیف می‌شود و به لحاظ آن که برخاسته از ادبیّات عامیانه است با ترانه* در ادبیّات فارسی شباهت بسیار دارد.

بحر (← وزن)

بُحران **Crisis**

بحران در لغت به معنی تغییری که در تَب و در مریض پدید آید، شدیدترین و ناراحت‌ترین وضـع مـریض در حـالت تب است و در اصطلاح قصه*نویسی لحظه‌ای در داستان* یا نمایشنامه* را گویند کـه کشـمکش* بـه اوج شـدّت مـی‌رسد و مـنجر بـه تـصمیم‌گیری می‌شود. در روند عمل داستانی* ممکن است بـحرانـهای مـتعددی رخ دهـد کـه هـر یک فـرارسـیدن نـقطهٔ اوج* را تـسریع کـند. در نـمایشنامه هـاملت بـرای مـثال، بُـحران در صحنهٔ* نمایش رخ می‌دهد و نقطهٔ اوج زمانی است که کلادیوس با دیدن صحنهٔ نمایشنامه سرآسیمه از جا برمی‌خیزد و مشعل می‌طلبد و پس از آن صحنه را ترک می‌کند و هاملت بـه درسـتیِ حرف‌های روح پـدرش در مـورد کلادیوس پی می‌برد و برای اقدام به انتقام از عمویش مصمم می‌شود.

بحران همچنین بـه سـرنوشت کـلّی عـمل داستانی اطـلاق مـی‌شود یـعنی لحـظه‌ای در نمایش* که ضرورت و نـیازی بـی‌درنگ بـه دگـرگونی رویـدادهـا یـا شـخصیّتها (← شـخصیّت) حس مـی‌شود و دیگـرگونی بـا اهمیّتی روی می‌دهد.

بحر سالم /وزن سالم **Acatalectic**

در عروض* فارسی جزوی را سالم گویند که در آن تغییری راه نـیافته بـاشد مـثل فـعولن، مفاعیلن، فـاعلاتن و امـثال آن. وزن سـالم از اجزای سالم تشکیل شده است، برای نمونه در بـحر رجـز سـالم (← وزن)، جـزو اصـلی مستفعلن است، و بیت* زیر بحر رجز مثمّن سـالم است یـعنی از هشت بـار مسـتفعلن تشکیل شده است:

ای ساربان آهسته‌ران کارام جانم مـی‌رود
مستفعلن مستفعلن مسـتفعلن مسـتفعلن
وان دل که با خود داشتم با دلستانم می‌رود
مستفعلن مستفعلن مسـتفعلن مسـتفعلن

در انگـلیسی **آکـاتالکتیک** بـه سـطری اطـلاق می‌شود که از حیث ارکان (← رکـن) سـالم و بدون کم و کسری باشد، برای نـمونه در ایـن سطور:

Ódoŭrs || whén swĕet ́viŏlets ́si cĕken,
Livé wĭ thín thĕsénse thĕy quíckĕn.

(Shelly)

این دو سطر هر یک از چهار پـایهٔ تـروکی تشکیل شده و پایه‌های آخـر هـیچیک دارای هجای اضافی نیستند.

بحر مُزاحَف **Catalectic/ Hypercatalectic**

مُزاحَف در لغت به معنی مقاتله شـده است و در اصطلاح عروض* فارسی بَحر* یا رکـنی (← رکن) است که در آن حرفی کم یـا زیـاد شده باشد مانند مفاعلن از مفاعلتن و فاعلان از فـاعلن. بـرای نـمونه، قسـمتی از شـعر* اندوهناک شب / نیمایوشیج که با استفاده از زحافات بحر مضارع سروده شده است، نـقل می‌شود: (بـحر مـضارع از دوبـار «مـفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن» درست می‌شود).

هنگام شب که سایهٔ هر چیز زیر و روست
(مـفعول فـاعلات مـفاعیل فـاعلات)
دریـــای مُـــنقلب (مـفعول فـاعلن)
در موج خود فروست... (مفعول فاعلات)

(بوبن)

در عروض انگلیسی اصطلاح کاتالکتیک به

سطری اطلاق می‌شود که از پایهٔ* آخر آن، یک یا دو هجا*ی سَبُک حذف شده باشد، و اصطلاح **هیپرکاتالکتیک** به سطری اطلاق می‌شود که یک هجای اضافه داشته باشد. برای نمونه، در دو بیتی* زیر، سطر اوّل **کاتالکتیک** و سطور دوّم و چهارم **هیپرکاتالکتیک** است:

When Sir / Joshua / Reynolds / died
All Na / ture was / degrad / ed;
The King dropp'd a tear into the Queen's Ear,
And all / his pic / tures fad / ed.

(William Blake)

بخش (← هجا)
بدعت (← ابداع)
بدوی‌گرائی (← مبدأگرائی)
بدیع (← بِکر)

برابرنهاده / مقابله **Antithesis**

برابر در لغت همسنگ، مساوی، و هم شأن است و برابرنهاده در بلاغت* چنان است که معانی متضاد (← تضاد و طباق) در یک ساختار* دستوری موازی (← تکرار نحوی) جمع آیند یعنی جمع دو غرض مخالف در عبارات موازی است، چنانکه خاقانی گوید:

یک پند کهن بودی **بر تاج سرش** پیدا
صد پند نو است اکنون **در مغز سرش** پنهان

از یکسو «یک پند کهن» برابرنهادهٔ «صد پند نو» است، و از سوی دیگر «بر تاج سرش پیدا» برابرنهادهٔ «در مغز سرش پنهان» است. در این برابرنهادن، اجزاء هر ترکیب در مقامی برابر با اجزاء ترکیب قرینهٔ خود جای دارند. همچنین:

بیم آن بود که **جان شیرین** که **جفت تن غمگین** بود، طاق شود.
راحة‌الصدور

یا:

دمنه گفت: در **بلا گشاده** است و **راه خرد بسته**.

کلیله و دمنه

و:

جاهلان را **تاج عزّت** بر **بسر**
عاقلان را **قید ذلّت** بر **بپا**

دره نجفی

شکسپیر در نمایشنامه هاملت با استفاده از این صناعت در سخنان شاه کلادیوس، شخصیّت* او را بعنوان کسی که در مقام پادشاه می‌تواند منشأ تعادل و توازن بین امور کاملاً مغایر و برقرارکننده تعادل در امور رعایا باشد، ارائه می‌کند. به عنوان مثال در پرده اول، صحنه دوم پادشاه اینگونه سخن می‌گوید:

Therefore, our sometimes sister, now our queen,
The imperial jointress to this warlike state,
Have we, as 'twere with a defeated joy,
With an **auspicious**, and a **dropping** eye
With **mirith in funeral**, and with **dirge in marriage**,
In equal scale weighing delight and dole,
Taken to wife.

ترجمه:

بنابراین، خواهر پیش از اینِ ما و ملکهٔ کنونیِ ما
هم پیمانِ ملوکانهٔ این ملک جنگنجو
را ما، با شادمانی‌ای فروهشته
با چشمی **خندان** و با دیگر چشم **گریان**
با پایکوبی در عزا، و با نوحه در عروسی
در میزانی با دو کفهٔ مساوی از شادی و اندوه
به همسری گرفته‌ایم.

همچنین:

Resolved to win, he meditates the way,
By force to ravish, or by fraud betray.

(Alexander Pope)

و:

"Marriage has many pains, but celibacy has no pleasures."

(Samuel Jhonson)

یکی از گونه‌های برابرنهاده در انگلیسی **syneciosis** است که اغلب در مزدوجه‌های حماسی (← مزدوجه حماسی) طنز* سرایان قرن هجدهم یافت می‌شود. برای نمونه:

His cooks, with long disuse, their Trade forgot;
Cool was his Kitchen, tho'his Brains were hot.

(Dryden)

برج عاج **Ivory Tower**

اصطلاحی است که بر جدائی و کناره گیری هنرمند یا فیلسوف از امور دنیوی بشر دلالت می‌کند. وقتی هنرمند یا فیلسوفی به جای سهیم شدن در مسائل جاری زندگی بشر، خود را محبوس در جهان فردی و ذهنی خویش می‌کند و گوشهٔ انزوا را برگزیند گفته می‌شود در برج عاج خودش نشسته است یعنی در تنهائی قفس طلائی خودش، خبر از امور جاری زندگانی ندارد.

بُردار (← تشبیه، ← استعاره)

برگردان / بیت ترجیع / بندِگردان **Refrain**

ترجیع در لغت بازگشتن است و در اصطلاح در شعر* کلاسیک (← کلاسیسیسم) فارسی بیتی (← بیت) را گویند که در فواصل معین شعر تکرار شود، مثل بیت:

بدین شایستگی جشنی، بدین بایستگی روزی
ملک را در جهان هر روز جشنی باد و نوروزی

در ترجیع بند فرخی؛
یا بیت:

که یکی هست و هیچ نیست جز او
وحده و لا اله الا هو

در ترجیع بند معروف هاتف اصفهانی.

چنانچه این بیتِ ترجیع بعد از هر پاره شعر* یا خانه بدون هیچ تغییری تکرار شود قالب* خاصی ایجاد می‌شود که به آن **ترجیع‌بند** و در ادب انگلیسی **return_tie** گویند. ترجیع بند مجموعه ابیاتی است (حدود پنج تا بیست بیت) یا می‌توان گفت غزل*هائی است که به وسیله یک بیت ثابت (بیت ترجیع) به هم وصل شده باشند. ترجیع بند خاص ادب فارسی است و از قدیم در شعر فارسی معمول بوده است. معروفترین ترجیع بندهای ادب فارسی یکی ترجیع بند سعدی است با بیت ترجیع:

بنشینم و صبر پیش گیرم
دنبالهٔ کار خویش گیرم

که قسمتی از آن به عنوان نمونه در اینجا نقل می‌شود:

یک چند به خیره، عمر بگذشت
من بعد، بر آن سرم که چندی
«بنشینم و صبر پیش گیرم
دنباله کار خویش گیرم»
در عهد تو ای نگار دلبند
بس عهد که بشکنند سوگند
مستوجب این و بیش ازینم
باشد که چو مردم خردمند
«بنشینم و صبر پیش گیرم
دنباله کار خویش گیرم»

و دیگری ترجیع بند عرفانی هاتف

اصفهانی است که ابیاتی از آن محض نمونه ذکر می‌شود:

ای فدای تو هم دل و هم جان
وی نثار رهت هم این و هم آن
دوش از سوز عشق و جذبهٔ شوق
هر طرف می‌شتافتم حیران
آخر کار شوق دیدارم
سوی دیر مغان کشید عنان
چشم بد دور، خلوتی دیدم
روشن از نور حق، نه از نیران
پیر پرسید کیست این؟ گفتند
عاشقی بی‌قرار و سرگردان
گفت جامی دهیدش از می ناب
گرچه ناخوانده باشد این میهمان
مست افتادم و در آن مستی
به زبانی که شرح آن نتوان
این سخن می‌شنیدم از اعضا
همه، حتی الورید و الشریان
که یکی هست و هیچ نیست جز او
وحدهٔ لا الهَ الّا هُو

(الف الف)

در انگلیسی، برگردان ممکن است تنها یک کلمه باشد مثل کلمه «nevermore» در شعر «غُراب» سروده ادگارآلن‌پو، یا سطری تمام باشد مانند سطر زیر در شعر "Prothalamion" سروده ادموند اسپنسر که چنین است:

Swift Thames! run softly till I end my song.

گاه این سطر مکرر عبارتی نامفهوم و بی‌معنی است که فقط جنبهٔ موسیقائی دارد مثل:

Inky, dinky parlez vous

اگر برگردان به طور دسته‌جمعی خوانده شود، آن را همسرائی (← همسرایان) گویند. در صورتی که برگردان هربار تغییر کند و بیتی دیگر شود، ترکیب بند (composite_tie) پدید می‌آید، برای نمونه:

دوستان، شرح پریشانی من گوش کنید
داستان غم پنهانی من گوش کنید
قصّهٔ بی سروسامانی من گوش کنید
گفتگوی من و حیرانی من گوش کنید
شرح این آتش جانسوز نگفتن تا کی
سوختم سوختم این راز نهفتن تا کی
روزگاری من و دل ساکن کوئی بودیم
ساکن کوی بُت عربده‌جوئی بودیم
عقل و دین باخته، دیوانهٔ روئی بودیم
بستهٔ سلسلهٔ سلسله موئی بودیم
کس در آن سلسله غیر از من و دلبند نبود
یک گرفتار از آن جمله که هستند نبود

وحشی بافقی

از ترکیب بندهای معروف ادبیات فارسی یکی ترکیب بند جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی است در مدح پیغمبر اکرم که چنین آغاز می‌شود:

ای از بر سدره شاهراهت
وی قبهٔ عرش تکیه گاهت

و دیگر ترکیب بند معروف دوازده بندی محتشم کاشانی در واقعهٔ کربلا.

می‌توان گفت که ترکیب بند و ترجیع بند معمولاً وحدت★ موضوع دارند و حکم منظومه یعنی شعرهای بلند در ادبیات امروز را دارند و چون قافیهٔ خانه‌ها عوض می‌شود شاعر می‌تواند با سهولت بیشتری اشعار بلند بسراید.

(الف الف)

در انگلیسی، شعر "Epithalamion" سرودهٔ

اسپنسر را می‌توان نوعی ترکیب بند به شمار آورد زیرا برگردان هر بار تغییر اندکی می‌کند برای نمونه:

Now lay those sorrowful complaints aside,
And having all your heads with girl and crownd,
Helpe me mine owne loves prayses to resound,
Ne let the same of any be envide [grudged]
So Orpheus did for his owne bride,
So I unto myself alone will sing,
The woods shall to me answer and my eccho ring.
....
....
Bid her awake therefore and soon her delight [dress],
For lo the wished day is come at last,
That shall for al the paynes and sorrowes past,
Pay to her usury [interest] of long delight:
And whylest she doth her delight,
Doe ye to her of joy and solace sing,
That all the woods may answer and your eccho ring.

برگشت (ردالصدر) / اشاره مرجعدار /برگشتی

Anaphora/Anaphoric Reference

واژه anaphora برگرفته از زبان یونانی و به معنی «برگشت» است. در اصطلاح سبک‌شناسی* این واژه برای توصیف زنجیره‌های انسجامی (← انسجام) که جملات را با جملات پیش متصل می‌سازد به کار می‌رود. به سخن دیگر، اشاره مرجعدار یا برگشتی شکلی از اتصال گفتمان* است که به خواننده امکان می‌دهد جملاتی را که حین خواندن در متن* می‌سازد، ببیند. حالت مقابل برگشت را اشاره پیشینه‌دار* گویند.

اشاره مرجعدار معمولاً به سه حالت ممکن می‌شود: اول بواسطه **هم مرجعی (co_reference)** که به موجب آن ضمایر و گاه وابسته‌های اسمی به اجزایی عطف می‌کنند که قبلاً در متن ذکر شده‌اند، مثلاً در جمله «تکالیفت را انجام بده. این به نفع وقتت است.» «این» عطف به جمله «تکالیفت را انجام بده» می‌کند. دوم بواسطه **جایگزینی یا جانشین سازی (substitution)** که استفاده از فعلها یا ضمایر جایگزین برای اجتناب از تکرار است مثلاً استفاده از ضمیر مبهم one و فعل جایگزین do در انگلیسی یا «او» در این جمله: «حسن مشق‌هایش را نوشت. خط او تعریفی ندارد.» و سومین حالت استفاده از حذف* است مثلاً در این جمله: «کجا داری میری؟ سینما.» این کلمه به جای جمله «من به سینما میروم.» عمل می‌کند. نارسایی در برگشت معمولاً در زبان کودکانه خیلی رخ می‌دهد زیرا بچه‌ها هنگام حرف زدن از ضمایر استفاده می‌کنند بی‌آنکه مرجعی را قبلاً نام برده باشند. در ادبیات، نویسندگان هم ممکن است اینگونه اشاره‌های مرجعدار را از متن داستان* حذف کنند تا تصویری غیرواقعی و مبهم از وجود فضائی مه‌آلود و مربوط به گذشته خلق کنند: «وقتی او از خوابگاه به خانه برگشت، بعضی وقتها تقریباً هر روز می‌دیدمش برای اینکه خانه آنها درست روبروی تاون هال انکس بود.» (شروع رمان *The Collector* اثر جان فاولز)
(LT & C صص ۲۰۲-۲۰۳)

برگشتی (← اشاره مرجعدار)

بزرگنمائی (← مبالغه)

بسط /گسترش **Extension**

در معنا شناسیک (← معناشناسی) به فرآیندی اطلاق می‌شود که به موجب آن معنی یک کلمه گسترش و بسط می‌یابد. این گسترش

معنایی به دو صورت ممکن است انجام شود: تعمیم (generalization) و تبدیل (transference).

در فرآیند تعمیم، معنی لغت از حوزه محدود به حوزه‌های وسیع‌تر گسترش می‌یابد مثل اینکه کلمه معلم در قدیم برای مذکر به کار می‌رفت ولی امروزه برای مونث هم استفاده می‌شود یا «دکتر» که در اصل عنوانی برای مردان بود اما بعدها به زنان هم تعمیم یافت.

فرآیند تبدیل زمانی رخ می‌دهد که یک کلمه از یک حوزه معنایی به حوزه معنایی دیگری منتقل شود، مثلاً کلمات track, train, swich, and rail در انگلیسی امروزه از اصطلاحات مربوط به راه‌آهن هستند، اما در اصل از حوزه‌های دیگری وارد این صنعت شده‌اند: track به معنی مسیر و راه، rail به معنی تکه چوب، train تربیت کردن swich شاخه کوچک. این فرآیند به دلیل قدرت زایندگی زبان برای واژه‌سازی در زمینه‌های جدید رخ می‌دهد. نوعی از تبدیل که جنبه خلاق دارد، تبدیل استعاری (← استعاره) است که به موجب آن کلمات علاوه بر معنای لفظی، معانی مجاز*ی هم کسب می‌کنند. (ص ۱۶۴ LT & C)

بکر / بدیع Original

بکر و بدیع هر دو در لغت تازه، دست نخورده و نوآئین است و در اصطلاح ادب، اثری را بکر و بدیع گویند که به لطف نیروی ابتکار و حُسن ابداع* نویسنده یا شاعر، سبک*، موضوع و مضمونی (← مضمون) تازه و نو در آن باشد. آثار شناخته شده در ادبیّات جهان به لحاظ برخورداری از این خصلت به اعتبار و ارزش جاودانه دست یافته‌اند. سعدی فرماید:

«سخن نو آر که نو را حلاوتی است دیگر.»

اثری که بکر و بدیع باشد حاصل نوآوری* و ابداع مؤلف آنست و دارای جوهر اصالت (← ابداع) است. تاریخ ادبیات همواره در جریان تحولات خود شاهد فرآیندهائی بوده است که در آن نویسندگان و شعرای مُبدع و مبتکر علیه سنت*ها و قراردادهای حاکم بر ادبیات زمان خود برخاسته‌اند و طرحی نو در انداخته‌اند، همانگونه که حافظ گوید:

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم
فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم

بلاغت / معانی و بیان Rhetoric

بلاغت در لغت به معنی شیوا سخنی، چیره‌زبانی و سخندانی است و در اصطلاح به مجموعهٔ علوم معانی (← علم معانی) و بیان و بدیع (← صنایع بدیع) اطلاق می‌شود.

فلاسفهٔ یونان باستان بلاغت را در ارتباط با فنّ بیان و ایراد نطق و خطابه بررسی کرده‌اند. ارسطو در کتاب فن بلاغت، گفتمان* و کلام بلیغ و فصیح را «هنر کشف تمام ابزار ممکن برای ترغیب در هر شرایطی» تعریف کرده است. وی در این کتاب تمام همّ و توجّه خود را به بحث درباره ابزار و شگردهائی معطوف کرده است که خطیب باید برای ایجاد تأثیرات عاطفی وَ اندیشگی* لازم بر مخاطب خود و همراه کردن آنها با خود به کار بَرَد. اغلب اندیشمندان رم و یونان باستان باستثناء کنیتلیان هدف از فن بلاغت را متقاعد کردن ذکر کرده‌اند. اما کنیتلیان بلاغت را صرفاً «هنر انسان آراسته به فن سخنوری» می‌داند.

به طور کلی بلاغت یا معانی و بیان بررسی زبان است در نحوهٔ خاص استفاده از آن و با تأکید بر تأثیرات زبان، بویژه ترغیب‌گری، و نیز بررسی ابزاری است که گوینده بوسیلهٔ آنها می‌تواند به این تأثیرات بر شنوندگان یا خوانندگان دست یابد.

اندیشمندان کلاسیک (← کلاسیسیسم) به پیروی از ارسطو گفتمان بلیغ را دارای سه ویژگی دانسته‌اند: نوآوری* در پیدا کردن مباحث یا شواهد؛ ترتیب یا تنظیم (disposition) مطالب، و سبک* که عبارتست از انتخاب کلمات، الگوهای لفظی، و ضرب‌آهنگ*. سبک بعدها بصورتی مفصّل تقسیم‌بندی شد و شامل تجزیه و تحلیل زبان تصویری* نیز گردید. زبان تصویری تنها یکی از عناصر معانی و بیان بشمار می‌رود.

در قرن حاضر و بویژه طی پنجاه سال گذشته در مباحث ادبی غرب زبان تصویری از مباحث بلاغیِ سَبْک تفکیک شده و بصورت مبحثی مستقل درآمده است. در داستان* نویسی، بلاغت بر فنون لفظی‌ای دلالت دارد که نویسندگان بموجب آنها قصه*های خود را می‌سازند و آنها را برحَسَبِ قوانین خاص روایت* تأثیرگذار می‌کنند.

از کتابهای مهمّی که دربارهٔ فنّ بلاغت در ادبیّات قدیم غرب موجود است، فنّ خطابه یا فنّ بلاغت / ارسطو، بدعت / سیسرو، و اصول خطابه / کِنتیلیان را می‌توان نام برد. نظریات این بلاغیون تا قرنها بر ادبیّات اروپا سایه افکنده بود.

تحقیقات نشان می‌دهد که علم بلاغت از زمان ساسانیان نزد ایرانیان پیش از اسلام معمول بوده است و قواعد و قوانین مدونی داشته است. دلایلی که این نکته را اثبات می‌کنند بدین قرارند:

نخست وجود دو سبک ایجاز* و اطناب* در نثر* پهلوی. دوّم شهرتی که بلاغت عجم بعد از اسلام در ردیف بلاغت عرب در آثار متقدمان و نویسندگان عرب داشته است. جاحَظ، ادیب اهل بصره، دربارهٔ بلاغت ایرانیان از کتابی به نام کاروَند از آثار بلاغت عجم نام می‌برد. علاوه بر موارد فوق از آثار منثور پیش از اسلام با وصف بلاغت نام برده شده است. شواهد همچنین گواه آنست که بلاغت ایرانیان بعد از اسلام از نظر جنبهٔ لفظی و بلاغت یونانی از جنبهٔ معنوی بر تدوین بلاغت عربی که در آغاز تنها بر ذوق متکی بوده اثر گذاشته است. (فنداف)

عبدالقاهر جرجانی یکی از نظریه‌پردازان بلاغت در ایران و اسلام به شمار می‌آید. جرجانی بلاغت را علم معانی النحو می‌خواند و دامنهٔ آن را مُنحصر به ساختار*های نحو*ی زبان می‌داند.

نزد مسلمانان، از اوایل دولت بنی عباس، علوم بلاغت مورد توجّه و علاقه اُدبا و علما قرار گرفت. آنان برای بحث و تفحصّ در فصاحت و بلاغت و معجزات آیات کریم قرآنی به این علوم علاقمند شدند.

بن‌فکنی / شالوده‌شکنی Deconstruction

اصطلاح فرنگی deconstruction از پیوند پیشوند ـ de به معنی برداشتن و نفی و construction به معنی ساختمان و شالوده تشکیل شده است. اما در مباحث فلسفی و نقد

ادبی*، شالوده شکنی از مکتب*های پسا ساختگرا* است و از تأملات فلسفی ژاک دریدا، فیلسوف فرانسوی معاصر نشأت گرفته است.

ژاک دریدا در طرح شالوده شکنی عمدتاً از سه حوزه فلسفه، روانشناسی، و زبانشناسی* الهام* گرفته است. در حوزهٔ فلسفی، وی تحت تأثیر شک فلسفی نیچه و هایدگراز «حقیقت»، «دانش» و «هویت» به نقد نظام متافیزیک غربی پرداخت. بنابه آراء این متفکران، متافیزیک غربی «متافیزیک حضور» است یعنی همواره برای هر گفتاری معتقد به نوعی «مرجع غائی» است که خارج از حوزهٔ زبان قرار دارد و همه چیز به سوی آن در جریان است. دریدا با تطبیق این نگرش بر زبان، «حضور» را به «کلام» (logos) تعبیر می‌کند و از اینرو زبانشناسی و فرهنگ غرب راکلام محور (logocentric) و در نهایت آوا محور (phonocentric) معرفی می‌کند. «آوا محوری» در جهان‌بینی غربی خود را در اعتقاد متفکران غربی نسبت به برتریِ گفتار بر نوشتار* نشان می‌دهد. دلیل این برتری آنست که، بنابه متافیزیک حضور، گوینده در لحظهٔ بیان قصد و نیت خود، نسبت به آن نیت آگاهی کامل دارد یعنی به بیان دقیق آن چیزی می‌پردازد که می‌خواهد و در همانحال شنونده نیز این بیان مقصود را دریافت می‌کند. به دلیل حضور این آگاهی در لحظهٔ گفتار است که دریدا به نقل از هایدگر متافیزیک غرب را «متافیزیک حضور» می‌نامد زیرا همواره متوجه مرکزیّت یک حضور (مثلاً گوینده یا نویسنده) می‌باشد.

تأثیر روانکاوی فروید نیز مربوط به تزلزلی می‌شود که یافته‌های فروید نسبت به مفاهیم یکپارچگی ضمیر و پیوستگی آگاهی در انسان ایجاد کرد. امّا در حوزه زبانشناسی دریدا بسیاری از تفکرات خود را از مباحث فردینان دوسوسورِ ساختگرا* بیرون کشید به طوری که علی‌رغم ماهیّت ضد ساختگرایانه تفکرات دریدا، شالوده شکنی را زاییدهٔ ساختگرائی می‌دانند.

سوسور، زبان را نظامی از نشانه‌ها می‌داند و نشانه را برابر با دو جزء مجزا قرار می‌دهد:

$$\text{(sign) نشانه} = \frac{\text{دال (signifier)}}{\text{مدلول (signified)}}$$

در این استدلال نشانه، موضوع یا شییء قابل ادراک است (مثل درخت)، دال ماده زبانی یعنی کلمهٔ «درخت» است، و مدلول (معنی) آن مفهوم ذهنی یا درختیّت درخت است. این مفهوم ماهیتی یکسان نزد همه دارد امّا دال‌های بیشماری در زبان‌های مختلف برای این مفهوم یکسان وجود دارد. از اینرو سوسور نتیجه می‌گیرد که ارتباط مدلول (معنی) با دال (کلمه) ارتباطی حقیقی و ذاتی نیست بلکه قراردادی است. سوسور استخراج معنی و نسبت دادن آن را به کلمات (دال) به علت آن نمی‌داند که دال معادلِ حقیقی مدلول است بلکه آن را ناشی از ویژگی ذهن بشر می‌داند که پدیده‌ها را از رهگذر ضد آنها یعنی تفاوتی که میان یک دال با ضد آن وجود دارد، درک می‌کند از اینرو برای درک هر چیز ذهن انسان، به عقیدهٔ سوسور به استقرار یک نظام دوگانه از تقابل‌ها می‌پردازد و مثلاً برای درک مفهوم «مرد» نیازمند «زن» است و الخ. به

عبارت دیگر در نظام نشانه‌های سوسور، هم دال و هم مدلول هویت خود را از مؤلفه*های ذاتی و مثبت خود نمی‌گیرند بلکه آن را مدیون تفاوتهائی هستند که در اصوات، علائم نوشتاری یا دلالت‌های مفهومی با دال‌های دیگر وجود دارد، یعنی هویت هر مفهوم ناشی از وجود تفاوتی است که آن مفهوم با مفاهیم دیگر دارد.

دریدا با بسط این دیدگاهها، دکترین فلسفی خود را با طرح مسائل زیر ارائه می‌کند:

- تفاوط و تأخیر (differance): دریدا با عنایت به نظریهٔ سوسور اظهار می‌دارد که چون دلالت هر نوع بیانی (گفتاری یا نوشتاری) چیزی بجز مجموعه تفاوتهای آن با سایر دال‌ها نیست، مؤلفه‌های سازندهٔ مدلول (معنی) که مؤلفه‌های شناسانده هستند، حضوری مثبت ندارند. اما این بدان معنی نیست که این مؤلفه‌ها غایب هستند. از اینرو آنچه ظاهراً معنی تلقی می‌شود نتیجهٔ یک عمل **خود زداینده (self _ effacing)** است؛ یک معنی دائماً معنی دیگر را از بین می‌برد و خود جایگزین آن می‌شود. پس معنی متن* چیزی ثابت و معین یا قطعی نیست بلکه جلوه‌ای متلوّن و سیال است که تحت تأثیر عوامل مختلفی چون فحوا*ی کلام و ذهنیت شنونده یا خواننده دائماً نوبه‌نو می‌شود و در یک فرآیند سیال، از گرفتار شدن در بند یک معنی ثابت سرباز می‌زند و این تولد دائمی معنی از دل متن شامل معانی غایبی می‌شود که تنها به دلیل تفاوت‌هایشان با معنی حاضر آن را جزئی از گفتار می‌پنداریم. از اینجا دریدا واژهٔ مزدوج* differance را با الحاق پسوند اسمی ance _ به دو فعل differ (تفاوت گذاشتن) و defer (به تأخیر انداختن) سکه زد تا گویای هر دو ویژگی معنی باشد: ویژگی نخست از رهگذر تفاوت دال با دال‌های دیگر و ظهور معنی از دل آن پدید می‌آید. ویژگی دوم نیز حاصل تأخیری است که بین حرکت از دال تا رسیدن به مدلول‌های بی شمار وجود دارد. فضائی که در این میان ایجاد می‌شود به شنونده یا خواننده امکان می‌دهد تا مفاهیم و معانی ذهنی خود را در آن بگنجاند. در نتیجه، معنی در یک فرآیند دائماً زاینده و غیر ثابت درگیر می‌شود. به این خاطر است که دریدا نشان می‌دهد هیچ متنی دارای معنی ثابت نیست زیرا در تفسیر* متن نباید و نمی‌توانیم به چیزی در خارج از متن (مثلاً به منظور گوینده یا نویسنده) متکی باشیم.

- مرکززدائی (decentering): دریدا با طرح معنی سیال و نامعین در حقیقت مبادرت به مرکززدائی از متن می‌کند. در متافیزیک حضور فلسفه غربی، هر معنی حول یک مرکز دور می‌زند. این مرکز، حضور قصد و نظر نویسنده است. امّا با عنایت به استخراج معنی از دل متن و فارغ از مراجع خارج از متن، این مرکزیت از بین می‌رود.

- قرائت متواتر (double _ reading): دریدا با توسل به قرائت متون فلسفی به شیوه شالوده شکنی از زمان افلاطون تا بالزاک و تا زمان حال به جای آنکه مفاهیم شالوده شکنی را در بحث‌های قانونمند فلسفی ارائه کند، آنها را عملاً و در جریانِ قرائتِ این متون ظاهر می‌سازد. در این شیوهٔ قرائت، دریدا ابتدا با این فرض که هر متن یک معنی خاص دارد و

باید به روال معمول قرائت شود، آنْ را تفسیر* می‌کند. امّا او به این مرحله بسنده نمی‌کند و این شیوه تفسیر را «سردستی» (provisional) می‌نامد و آن را تنها مقدمه و نقطه شروعی برای دخول در قرائت ثانوی که «قرائت نقادانه» و شالوده شکنانه است به کار می‌برد. در قرائت شالوده شکنانه معنی ظاهری شکسته می‌شود و دلالت‌های بی شماری از آن استخراج می‌شود یعنی موجب پدید آمدن وضعیت aporia یا بُن بست (فلسفی) می‌شود به طوری که نمی‌توان در این تکثر معنائی روی یک معنی دست گذاشت. این تکثر معنا را که مانند تصاویر بی شمار از یک شییء در آینه شکسته است، دریدا disseminate می‌نامد.

انکسار (disseminate): این اصطلاح را دریدا سکه‌زد و به ظهور معنی‌های متعدد از دل متن و بواسطهٔ قرائت شالوده شکنانه یا قرائت متواتر اطلاق می‌شود. انکسار در واقع حداقل سه فرآیند متفاوت و مغایر را در یک کلمه جمع می‌کند: ایجاد اثری از معنی معین (semantic)؛ ایجاد معانی منتشر و پراکنده؛ و نفی هر نوع معنی ثابت. این حالت بدان می‌ماند که آیینه‌ای را بشکنیم و در هر تکه آن تصویری مستقل از شییء روبروی آن ببینیم به طوری که به تعداد شکستگی‌های روی صفحه آینه، تصویر بوجود بیاید.

ـ تقابل‌های دوگانه (binary oppositions): از نظر دریدا متافیزیک غربی بر تضاد و نظام دو قطبی تقابل‌ها استوار است، پدیده‌ها در این نظام دو قطبی تقابل‌ها همواره برحَسَبِ ضد خودشان تعریف می‌شوند، مثلاً گفتار در برابر نوشتار، فرهنگ در برابر طبیعت، درست در برابر غلط، ادبیات در برابر نقد ادبی، مرد در برابر زن والخ. دریدا استدلال می‌کند که اشکال عمده نظام دوگانه تقابل‌ها آنست که به استقرار نوعی تقدم و تأخر یا سلسله مراتب منجر می‌شود و در آن یک پدیده همیشه در مرکز قرار می‌گیرد حال آنکه دیگری اهمیتی ثانوی و مکمل پیدا می‌کند. بر این اساس فرهنگ غرب گفتار را اصل و نوشتار را فرع بر آن می‌داند. این همانست که دریدا فرهنگ «کلام محور» غربی می‌نامد و بر آن اشکال می‌گیرد.

پیشنهاد دریدا به متافیزیک غرب آنست که اولاً در هر یک از این تقابل‌های دوگانه، ترتیب پدیده‌ها بر عکس شود یعنی طبیعت در برابر فرهنگ، زن در برابر مرد، نوشتار در برابر گفتار، نقد ادبی در برابر ادبیات قرار گیرد. این واژگون سازی موجب جابه جائی* مرکزیت و تغییر دیدگاه ما می‌گردد. ثانیاً از چنین نظامی اساساً احتراز جوید و آن را در هم بشکنند. در اینصورت خواهیم دید هر یک از دو جزء در گروههای تقابلی، وضعیتی نامعین پیدا می‌کنند و از زندانِ جایگاههای پیش ساخته رهائی می‌یابد تا در وضعیتی آزاد نه یک معنی بلکه معنی‌های بیشمار را ممکن سازد.

ـ استعارگی زبان (← استعاره): دریدا عقیده دارد که زبان در اصل خاصیت منطق گریزی و **بلاغیّت (rhetoricity)** دارد و بطور گریزناپذیری بر مجازهای بلاغی و بیانی (← بیان) تکیه دارد. این خاصیت اصیل زبان در تمام حالات (← وجه حالت) گفتمان* و در مباحث

منطقی فلسفه نیز آشکار است. به عبارت دیگر هر لفظ غیر استعاری و واقعی در حقیقت استعاره‌ای است فراموش شده (← استعاره مرده) پس زبان اساساً ماهیتی استعاری دارد زیرا با توجه به دیدگاهِ سوسور و قراردادی بودن رابطهٔ بین دال (موضوع) و مدلول (معنی) نامیدن اشیاء و پدیده‌ها برحسب ترجمهٔ معنی به لفظ یا برحسب وام گرفتن از زبان برای بیان یک معنی ذهنی، ساختن استعاره است.

دریدا سپس نشان می‌دهد که نمی‌توان استعاره را به سطح معنی لفظی (literal) تنزل داد اما در عین حال هر بیان ظاهراً واقعی و غیرمجازی هم در اصل استعاره‌ای است که خاصیت استعاری آن فراموش شده است پس منکر تمایز میان زبان استعاری و زبان واقعی می‌باشد.

ـ ورطه (en abyme): دریدا این اصطلاح را به حرکت بی‌پایان دلالت سازی از یک تفسیر زبانشناسیک به تفسیر بعدی و به بازی بی منتهای تفسیرها اطلاق می‌کند. بنابه تفکر شالوده شکنی، هر متنی از یکسو اثری از یک دلالت خاص و یک تفاوت را منعکس می‌کند و از سوی دیگر چون این دلالت خاص نمی‌تواند در یک حضور واقعی یا یک مدلول فرازبانی متعالی بطور ثابت ساکن شود، پس دلالت معین آن از یک تفسیر زبانشناسی تا تفسیر دیگر به تأخیر می‌افتد و این روند در یک حرکت دائمی تا بی‌نهایت و رو به عمق ادامه دارد.

اگرچه دریدا شالوده شکنی را خاص قرائت ادبی نکرد، این نوع قرائت بازتابهای گوناگونی در رویکردهای نقد ادبی داشته است که از جمله باید به موارد ذیل اشاره کرد:

ـ در امریکا منتقدان ادبی «قرائت نقادانه» دریدا را با «قرائت تحلیلی» برابر گرفته‌اند. اما پل‌دومان با ادعای اینکه «قرائت تحلیلی» در نقد نوین به اندازه کافی «تحلیلی» (close) نیست بین این دو نوع قرائت فرق می‌گذارد و می‌گوید اگرچه یک اثر بزرگ ادبی در نتیجهٔ روابط تنگاتنگ بین معانی مجازی و متناقض (← تناقض ظاهری) امکان رسیدن به یک هویت طبیعی را از رهگذر معانی متکاثر و در عین حال معین در متن فراهم می‌سازد، همچنان معنی را در بند نگاه می‌دارد امّا «قرائت نقادانه» شالوده شکنی نشان می‌دهد متن تن به هیچ قید و بندی که به آن هویت معنائی ببخشد نمی‌دهد. در نتیجه، متن در جریان عمل متقابل بین نیروهای ضد و نقیض به دلالت‌های خودستیز بیشماری تجزیه می‌گردد.

ـ پل‌دومان از جمله منتقدان مبتکر و تأثیرگذاری بود که قرائت شالوده شکنانه را برای متون ادبی به کار برد. وی نیروهای معارض را در متن با نشان دادن تعارض بین دستورزبان (قواعد زبان) و بلاغت (بازی بی‌قاعده مجازها) نشان داد و سپس این تعارض را با نیروهای معارض دیگری که باعث لغزندگی معنی می‌شود، مثل عملکردهای constative و performative (← نظریهٔ کنش گفتار) هم پیمان نمود. بنابه استدلال پل دومان، زبان در بُعد دستوری خود خواهان تعیین استنباط‌هائی منطقی و مرجعدار می‌باشد. اما این تمایل دائماً از

سوی بعد بلاغی و مجازی زبان ادبی که تن به چنین محدودیت‌هائی نمی‌دهد، پراکنده، مختل، و شکسته می‌شود. معنی متن ادبی در فضای ایجاد شده توسط کشمکش دائمی بین این دو بعد زبانی جای دارد.

- باربارا جانسون، یکی از شاگردان پل دومان، قرائت شالوده شکنانه را نه تنها بر متون ادبی، بلکه بر نوشته‌های سایر منتقدان از جمله آثار دریدا به کار برد و نتیجه گیری کرد: شالوده شکنی مترادف و هم معنی با destruction یا انهدام نیست... شالوده شکنی متن حاصل یک تردید تصادفی یا واژگون‌سازی اختیاری نیست بلکه حاصل بازکردن راه از بین نیروهای ستیزنده دلالت سازی در خود متن است. در این فرآیند اگر چیزی نابود می‌شود متن نیست بلکه ادعائی است که غلبهٔ یک بعدی و صریح یک حالت از دلالت را بر حالتی دیگر طرح می‌کند.

(ص ۵، تن)

جی هیلیس میلر که خود زمانی از نمایندگان مکتب* نقد ادبی خودآگاهی (مکتب ژنو) بود امروزه از پیروان پروپاقرص شالوده شکنی می‌باشد. وی قرائت شالوده شکنانه را برای ادبیات داستانی* منثور به کار گرفت و نشان داد که هر متنی بعنوان بازی بی پایانی از معانی آشتی‌ناپذیر و معارض، فاقد معنی معیّن و ثابت است. از اینرو هر قرائتی نوعی غلط خواندن است.(GLT, DT & P و فانا)

بُن‌مایه **Motif/Topos**

درونمایه*، شخصیّت* یا الگوی معیّنی است که به صور گوناگون در ادبیّات و هنر تکرار می‌شود. در بسیاری از قصّه‌های عامیانه (← قصّه عامیانه)، بُن‌مایه دختر زشتی است که به شاهزاده خانمی زیبا بَدَل می‌شود؛ دَم غنیمتی* بُن‌مایه بسیاری از اشعار غنائی (← شعر غنائی) مثل اشعار حکیم عمر خیّام است و جاودانگی هنر بن مایه‌ای است که در آثار بسیاری از شعرای انگلیسی مثل شکسپیر، جان کیتز، و و.بی.یتیز تکرار شده است.

همچنین به عنوان نمونه برای بُن‌مایه‌های شعر جاهلی عرب در ادب فارسی می‌توان موارد زیر را ذکر کرد:

۱ - گریه بر اطلال و دمن و مشاهده جای خالی معشوق.

ای ساربان منزل مکن جز در دیار یار من
تا یک زمان زاری کنم بر ربع و اطلال و دمن

امیر معزی

۲ - وصف سفر به قصد زیارت ممدوح و وصف مرکب

همچنان سنگی که سیل آن را در اندازد ز کوه
گاه ز آن سو گاه زین سو گه فراز و گاه باز

منوچهری

۳ - توصیف ممدوح که با مبالغه* همراه است.

بن‌مایه همچنین به عنصری تکراری در اثر ادبی گفته می‌شود. برای نمونه در فیلمی که درونمایهٔ آن بر ویرانگری انسانی محروم از عشق استوار است، ظاهر شدن گاه و بی‌گاه زنی که فرزندش را گم کرده است بی‌آنکه ارتباطی با پیرنگ* داستان داشته باشد می‌تواند بُن‌مایهٔ داستان باشد.

در ادبیات غرب، «آن روز؟» بُن‌مایهٔ بسیاری از اشعار قرون وسطی بود. در قرن چهاردهم شماری از شعرای فرانسوی این بُن‌مایه را در

اشعار خود احیا کردند. در ادبیات انگلیسی، این بن‌مایه در اشعار غنائی دورهٔ الیزابت* و تئودور* فراوان یافت می‌شود. بهترین نمونهٔ آن را در شعر "In Time of Pestilence" سروده توماس ناش می‌توان یافت:

Beauty is but a flower
Which wrinkles will devour:
Brightness falls from the air,
Queens have died young and fair,
Dust hath closed Helen's eye.

و با این بند ترجیع*:

I am sick, I must die.
Lord have mercy on us!

ترجمه:

زیبایی جز گلی نیست
که چروکی آن را از هم می‌دَرَد:
رخشندگی از هوا رخت بر می‌بندد،
ملکه‌ها جوان و زیبا مرده‌اند،
خاک چشم هِلِن را بسته است.

بند ترجیع:

من بیمارم و باید که بمیرم.
یا رب رحمی به ما فرما!

بن‌مایه Uhi sunf امروز، به شکلی ثابت در بسیاری از مراثی یافت می‌شوند مثل: «ترانه شهرهای مرده» سروده ادموند گاس.

در داستان کوتاه* «گودمن براون جوان» / ناتانیل هاوثورن امریکائی، نویسنده به شرح سفر نمادین (← نماد) کشیشی می‌پردازد که به اعماق جنگل (نماد ذهنیّت گناه‌آلود انسان) می‌رود تا استقامت خود را بیازماید. در این سفر او پی می‌برد پاکترین انسانهای دوروبَرَش نیز در جنگل جمع هستند. در آخر همسرش را می‌بیند که او نیز به این اجتماع می‌پیوندد. او در طول داستان بارها از روبان صورتی رنگی که همسرش به موهای خود می‌بسته است یاد می‌کند. آخرین‌بار، هنگامی که همسرش را در جمع دیگران در جنگل تاریک می‌بیند، بار دیگر روبان ظاهر می‌شود. این روبان صورتی رنگ که خود ترکیب پاکی (رنگ سفید) و گناه (رنگ قرمز) را در وجود انسان به شیوه‌ای نمادین القا می‌کند، به لحاظ تکرار پرمعنا و ربط مجاز*ی آن با درونمایهٔ اصلی، بن مایهٔ داستان به شمار می‌آید.

در تراژدی* مکبث / شکسپیر، آشفته شدن خواب، مرض، و ظاهر شدن گاه و بیگاه جادوگران بُن مایه‌های این تراژدی می‌باشند. تفاوت بن مایه با درونمایه* یا مضمون در آنست که مضمون به مفهوم یا اصل کلی که بصورت پنهان یا پیدا در اثر نهفته باشد اطلاق می‌گردد.

بن مایه که همچنین معادل اصطلاح آلمانی **leitmotif** است به یک عبارت موسیقائی یا مجموعهٔ توصیف‌ها یا تصویر*های پیچیده و مکرری که در اثری واحد رخ می‌دهد عطف می‌کند. در زبان یونانی بن‌مایه را **topos** می‌نامند.

بوطیقای فرهنگی (← تاریخ‌گرائی نوین)

بیانگری (← اکسپرسیونیسم)

بیت **Verse/Stichos**

بیت در لغت به معنی خانه و اتاق است و در اصطلاح شعر* دو مصراع* است که از دو قرینه ساخته شده باشد و دارای وزن* و قافیهٔ* واحد باشد. به هر قرینه یک مصراع می‌گویند.

در شعر انگلیسی واحد شعر verse است که در فارسی با سطر برابر می‌نشیند. علّت این

برابرنشینی آن است که بیت را در یک سطر می‌نویسند و از اینرو می‌تواند با verse که سطری از شعر است برابر باشد. برای نمونه:

از در درآمدی و من از خود بِدَر شدم
گوئی از این جهان به جهان دگر شدم

سعدی

و در انگلیسی:

My heart aches, and a drowsy numbness pains.

(Keats)

بیت را گاه معادل با couplet (← مزدوجه) گرفته‌اند. در عین حال مصراع را می‌توان برابر با half _ verse قرار داد.

معادل دیگری که برای بیت مناسب به نظر می‌رسد stichos است که در این صورت مصراع با **hemistich** معادل می‌شود. verse همچنین به معنی نظم* است.

بیت‌الغزل / شاه بیت **Purple_Patch**

بیت‌الغزل یا شاه بیت در اصطلاح شعر* کلاسیک (← کلاسیسیسم) فارسی، بیتی (← بیت) را گویند که از حیث زیبائی و دقایق و ظرایف کلام نسبت به سایر ابیات شعر از برجستگی و امتیاز برخوردار باشد و معمولاً کیفیتی وصفی دارد. حافظ گوید:

شعر حافظ همه بیت‌الغزل معرفتست
آفرین بر نَفَس دلکش و لطف سخنش

یا:

از ازل پرتو حسنت ز تجلّی دم زد
عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد

این اصطلاح را می‌توان به قسمتهای برجسته‌ای از نثر* یا بخشهای ممتازی از شعر آزاد* نیز تعمیم داد مشروط بر آنکه از مفهوم بیت توسعاً قطعه* و بخش موردنظر باشد.

در زبان انگلیسی اصطلاح Purple _ Patch (وصلهٔ گلرنگ) مأخوذ از کلمات لاتینی «Purpureus ...Pennus» است که اوّل بار توسط هوراس شاعر روم باستان در کتاب هنر شاعری به کار رفت و از آن پس به ادبیّات راه یافت و به قسمتهائی از شعر یا نثر اطلاق می‌شود که از حیث زیبائی و معیارهای هنری نسبت به دیگر قسمتها، برجسته‌تر و زیباتر باشد. برای نمونه در انگلیسی می‌توان کلام ستایش‌آمیز یکی از شخصیّتهای (← شخصیّت) نمایشنامهٔ ریچارد دوّم / شکسپیر را دربارهٔ امپراتوری انگلستان نقل کرد:

This royal throne of Kings, this scept'red isle,
This earth of majesty, this seat of Mars,
This other Eden, demi_paradise...

همچنین است جملهٔ:

"To be or not to be, that's the quetion."

(هاملت)

بیت ترجیع (← برگردان)

بیطرف (← آفاقی)

بینامتنیت (← متن و نوشتار)



پاراگراف شعر (← شعر سپید)

پارناس، مکتب **Parnassianism**

پارناس نام کوهی است که بنابه اسطوره‌های (← اسطوره) یونان قدیم، آپولُن خداوند شعر و نُه خواهری که فرشتگان نگاهبان هنرهای زیبا بودند، در آن زندگی می‌کردند. وجه تسمیهٔ آن، علاقه و گرایشی است که شعرای پارناسین برای شعر* به مفهوم هنری قائم به ذات که هیچ هدفی جز کمال و زیبائی خود ندارد، قائل بودند. این مکتب* ادبی در نیمهٔ دوّم قرن نوزدهم در فرانسه در مقابل رمانتیسم* ویکتور هوگو و لامارتین، و بر ضدّ درونگرائی و جامعه دوستی هنری پدید آمد.

بسیاری تئوفیل گوتیه را بنیان‌گذار این مکتب می‌دانند و برخی رواج این مکتب را به لکنت دولیل نسبت داده‌اند. گوتیه عقیده داشت که هنر هیچ هدفی جز خود و فراتر از خود ندارد. به نظر او شاعر باید همچون مجسّمه‌ساز و صنعتگری کاملاً بیطرف باشد و شعر خود را به مملوس‌ترین و عینی‌ترین شکل ممکن ارائه دهد. این عقیده منشأ یقین به تشابه میان هنرهای تجسّمی و تصویرگری* و نیز منشأ اندیشهٔ شعر بیطرف* و غیرشخصی* می‌باشد. شعر غیرشخصی فارغ از تمایلات و گرایشات شخصی شاعر است. تی.اس.الیوت، شاعر انگلیسی تبار، این رویکرد را چنین تعریف می‌کند:

«تعالی هنرمند عبارت از جریان مداوم قربانی کردن خود و محوشدگی همیشگی منیّت اوست.» شعار «هنر برای هنر*» یکی از اصول مهّم این مکتب به شمار می‌آید. شاعر پارناسین با هرگونه ذهنیّت‌گرائی (← ذهنی) مخالفت می‌کرد و زیبائی قالب* و شیوهٔ بیان را برتر از محتوا می‌دانست.

اصول کار شعرای مکتب پارناس به طور خلاصه از این قرار است:

- کمال شکل در بیان و انتخاب کلمات.
- بیطرفی شاعر در اثر خود و دخالت ندادن احساسات و ذهنیّت خویش در شعر (← عینی).
- در نتیجه، گرایش شدید به غیرشخصی بودن شعر.
- زیبائی قافیه*.
- وفاداری به آئین «هنر برای هنر».

(ما)

این مکتب در دههٔ ۱۸۶۰ در فرانسه پا گرفت و در دههٔ ۱۸۷۰ با کتاب *Petit Traite de Poesie Français* اثر دوبانویل به ادبیّات انگـلستان راه یافت. آندرولانگ، آستین دابسن، سوینبرن، و ادموند گاس شـعرای انگـلیسیِ پیرو مکتب پارناس می‌باشند.

پارهٔ زندگی Slice of life = Tranch de vie

پاره در لغت به معنی بریده، تکّه و قاچ است و پارهٔ زندگی در اصطلاح نقد ادبی* خـصلتی است که به آثار نویسندگان نـاتورالیست (← نـاتورالیسـم) بـویژه امـیل زولا، نـویسندهٔ فرانسوی و بنیان‌گذار این مکتب* ادبی نسبت می‌دهند. مفهوم پـارهٔ زنـدگی از ایـن لحـاظ آنست که کار نویسندگان مـزبور فـقط نشـان دادن بریدهٔ تـازه و خـون‌چکان زنـدگی است گوئی زندگی لاشـهٔ حـیوانـی است کـه ایـن نـویسندگان تکّـه‌ای از آن را مـی‌بُرند و آن را همانطور خون‌چکان، تازه، و طبیعی به فرادید خواننده می‌آورند و در این کار ملاحظهٔ حفظ ظاهر و کتمان حـقایق نـازیبا را نـمی‌کنند. از ایـنرو در آثـار نــویسندگان نـاتورالیست صحنه‌هائی به توصیف در مـی‌آمد کـه تـا آن زمان، به لحاظ جنبه‌های اخلاقی، در آثار ادبی امکان انعکاس نداشت؛ صـحنه‌هائی از قـبیل عشـقبازی، قـتل، جـنایت، دزدی، خـیانت و غیره.

پاره شعر / بند شعر / خانه Stanza/Stave

قسمت یا پاره‌ای از شـعر* است مشـتمل بـر مجموعهٔ ابیات (← بیت) یا سطوری از شعر که در قافیه*، وزن* و موضوع مشترک باشند.

در شعر کـلاسیک* فـارسی گـاه، قـطعه*، رباعی* و دو بیتی* را معادل پاره شعر به کار برده‌اند. برخی شعرا در دوبیتی تصرّفاتی هـم کرده‌اند بـدین نـحو کـه اشـعاری مـرکب از چندین پاره می‌سازند که هر پارهٔ آن از دو بیت تشکیل می‌شود.

(زس)

نمونه:

زَدَم از کِتم عدم، خیمه به صحرای وجود
وز جمادی بـه نـباتی سـفر کـردم و رفت
بعد از اینم کشش طبع بـه حـیوانـی بـود
چون رسیدم به وی، از وی گذری کـردم و رفت
بعد از آن در صدف سینهٔ انسـان بـه صـفا
قطرهٔ هستی خود را گـهری کـردم و رفت
بـا مـلائک پس از آن صـومعهٔ قـدسی را
گرد برگشتم و نـیکونظری کـردم و رفت

ابن یمین

در سنّت منظومه‌سرائی انگلیسی، پاره شعر الگوهای متنوعی دارد؛ ملاک تعیین الگـوی هر پاره شعر، عوامـلی چـون تـعداد سـطور، تـعداد پـایه*هـای هـر سـطر، وزن* و طـرح قافیه* آن است.

معمولاً در شعری که براساس الگـوی یک قسم پاره شعر سـروده مـی‌شود تـا انـتها (بـه استثناء پـاره‌ای مـوارد) هـمان الگـو بـه کـار می‌رود. رایج‌ترین الگوهای پاره شعر در شعر انگلیسی از این قراراند:

مُزدوجه*، ثُـلاثه*، تـرزاریـما*، دوبـیتی، رایــم رویــال*، اُتـاواریــما* و پـاره شـعر اسپنسری*.

پاره شعر اسپنسری Spenserian Stanza

در شعر انگلیسی، پاره شعر*ی را گویند که از نُه سطر تشکیل شده است به ترتیب زیر:

هشت سطر نخست بـر وزن* آیـمبیک پـنج

پایه* و سطر نهم بر وزن آیمبیک شش پایه؛ با طرح قافیه‌هائی به صورت a b a b b c b c c.

علّت شهرت این قسم پاره شعر به نام اسپنسر آن است که از ابداعات (← ابداع) ادموند اسپنسر، شاعر قرن هفدهم انگلیسی بوده است. اسپنسر منظومهٔ ملکهٔ پریان را در قالب* این پاره شعر سروده است. برای نمونه:

With that, the other likewise up arose. (a)
And her faire lockes, which formerly were bownd (b)
Up in one knot, she low adowne did lose: *[unloose]* (a)
Which flowing long and thick, her cloth'd arownd, (b)
And th'yvorie in golden mantle gown: (b)
So that faire spectacle from him was reft. (c)
Yet that, which reft it, no less faire was fownd: (b)
So hid in lockes and waves from lookers theft, (c)
Nought but her lovely face she for his looking left. (c)

از دیگر نمونه‌های کاربرد این نوع پاره شعر در ادبیّات انگلیسی می‌توان شعر "Child Harold's Pilgrimage" سرودهٔ لردبایُرن "Eve of St. Agnes" اثر جان کیتز، و "Adonis" سرودهٔ شلّی را ذکر کرد.

پاره شعر چاسری / رایم رویال

Chaucerian Stanza/Rhyme Royal

در شعر* انگلیسی، پاره شعری* راگویند که از هفت سطر هر یک بر وزن* آیمبیک پنج پایه* تشکیل شده باشد. طرح قافیه* در پاره شعر چاسری به صورت a b a b b c c است. این قالب* شعری نخستین‌بار توسّط جفری چاسر، شاعر انگلیسی اواخر قرن چهاردهم، در منظومهٔ تریلیوس وکریسید به کار برده شد. برای نمونه قسمتی از منظومه مذکور در زیر نقل می‌شود:

And forther is so greet diversitee (a)
In English and in wryting of our tonge, (b)
So preye [Pray] I God that noon miswryte thee, (a)
Ne thee mismetre for defaute of tonge. (b)
And red [read] wherso thou be, or elles songe (b)
That thou be understonde [understood] I God beseche! (c)
But yet to purpos of my rather speche. (c)

از آنجا که جیمز اوّل، پادشاه انگلستان (۱۴۰۶-۱۴۳۷)، نیز اشعار خود را در این قالب می‌سروده است، به این پاره شعر رایم رویال یا **قافیه شاهی** (← قافیه) نیز گفته‌اند.

از دیگر شعرای انگلیسی که اشعاری به صورت پاره شعر چاسری سروده‌اند می‌توان سرتوماس ویات و شکسپیر را نام برد.

پاره شعر سرود (← سرود)

پالایش (← تزکیه)

پالودن (← نقد روانشناختی تحلیلی)

پایان‌بندی غیرمنتظره **Surprise Ending**

در اصطلاح داستان* چرخش ناگهانی و دور از انتظار عمل داستان* است. در این قسم پایان‌بندی، داستان به شیوه‌ای دور از انتظار و تصوّر خواننده تمام می‌شود، امّا این پایان غیرمنتظره در نهایت با منطق و درونمایه* داستان همسو است. برای نمونه قصهٔ کوتاه* «هدیهٔ مُغ» اثر او.هنری راجع به زن جوان و بی‌پولی است که قصد دارد برای همسرش هدیهٔ عید بخرد امّا پس‌انداز او بسیار ناچیز است و از اینرو تنها چیز ارزشمندی که دارد یعنی موهای بلند و بلوندش را کوتاه می‌کند و می‌فروشد و با پول آن برای ساعت طلای شوهرش که آن هم برایشان بسیار با ارزش

است، زنجیری می‌خرد. شب هنگام که همسر به خانه می‌آید از دیدن موهای کوتاه زنش به قدری آشفته می‌شود که زن تصوّر می‌کند بدون موهای بلند برای شوهرش دیگر ارزش سابق را ندارد امّا وقتی هدیه‌ای را که شوهرش خریده است باز می‌کند بُهت زده می‌شود زیرا شوهر برایش شانه‌هائی را که مدّتها دوست داشته است و در خُور موهای بلند زن بوده، خریده است. داستان بدینجا خاتمه نمی‌یابد؛ وقتی زن هدیه عید را به شوهرش می‌دهد حال شوهر نیز دست کمی از او پیدا نمی‌کند، زن می‌فهمد که شوهر برای خریدن هدیهٔ عید، ساعت طلایش را فروخته است!

پایان قرن (← انحطاط)

پایان مذکّر (← وزن)

پایان مؤنّث (← وزن)

پایه (← رکن)

پایه‌های جهانی زبانی (← زبانشناسی)

پدیدارشناسی اجتماعی (← زبانشناسی)

پدیدارشناسی و نقد

Phenomenology & Criticism

پدیده در اصطلاح ادموند هوسرل به ظهور اشیاء در ذهن اطلاق می‌شود. فلسفهٔ پدیدارشناسی بر این نظریه مبتنی است که واقعیت جهان بیرون چیزی غیر از انعکاس آن در ذهن نمی‌باشد. پس آگاهی عملی است کاملاً هدفمند یعنی همیشه متوجّه یک «موضوع» است. هوسرل می‌گوید عمل یکپارچهٔ آگاهی یعنی فاعل اندیشه گر، با موضوعی که هدف اندیشه است در یکدیگر تنیده شده‌اند.

سؤال اصلی پدیدارشناسی آنست که آیا آگاهی واقعیت دارد یعنی اشیاء خارج از آگاهیِ هستی دارند یا در درون این آگاهی جای دارند؟ از سال ۱۹۰۰ پدیدارشناسی در تفکر فلسفی رایج شد و بعداً توسط مارتین هایدگر و موریس مرلوپونتی آلمانی به نظریات مربوط به تجزیه و تحلیل فعالیت خود آگاه در فرآیند فهم زبان تعمیم یافت و بر شیوه‌ای که به موجب آن بسیاری از منتقدان به تحلیل ادبیات می‌پرداختند تأثیر نهاد. در دههٔ ۱۹۳۰ نظریه پرداز لهستانی رومن اینگاردن (۱۹۷۰-۱۸۹۳) تفکر پدیدارشناسی را وارد حوزه ادبیات کرد. بنابه عقیده اینگاردن خلق آثار ادبی از عمل هدفمند ضمیر خودآگاه مؤلف آن نشأت می‌گیرد یعنی هر عملی متوجهٔ یک موضوع است. این عمل هدفمند در متن زمینه‌ای را برای خوانندگان آن فراهم می‌سازد که اثر را در ذهن خودآگاهِ خویش بار دیگر تجربه کنند. متن ثبت شده دارای عناصر بالقوه است نه عناصر کاملاً محقق شده، از اینرو هر متنی «عدم قطعیت» هائی دارد که خواننده با توجه به تجسّم خود از واقعیت و بنابه حال و هوای ذهنی خویش، آنها را تثبیت می‌کند.

به سخن دیگر، قرائت پدیدار شناسیکِ متن، اثر ادبی را محسوس می‌کند و با فرآیند آگاهانه‌ای که مؤلف ثبت کرده است رابطه‌ای «با هم - خلاق» برقرار می‌کند. این امر منجر به خلق «موضوع زیبا شناسیکی» در ضمیر خودآگاه خواننده می‌شود که واقعیت مستقل اثر را برنمی‌تابد بلکه در تلفیق با دنیای غیر واقعی، یک «نیمه واقعیت» بوجود می‌آورد.

اما اصطلاح نقد پدیدارشناسی بالاخص به

نظریه و کار منتقدان مکتب ژنو اطلاق می‌شود. از جملهٔ این منتقدان می‌توان مارسل ریموند، آلبرت بگین، ژان روسه، ژان پیر ریشارد، ژرژ پوله و جی. هیلیس میلر را نام برد.

صاحبنظران مکتب ژنو اثر ادبی را جهانی تخیلّی می‌دانند که زاییدهٔ جهان مؤلف است و ضمیر خودآگاه و کاملاً یگانه (منحصر بفرد) او را تجسّم می‌بخشد. رویکرد این منتقدان رویکردی شخصی نگر و انفسی* است که کاملاً با رویکرد صورتگرایانه (← صورتگرایان روسی) و نقد نوین* مغایر است. در واقع سابقهٔ پدیدارشناسی به رویکرد اکسپرسیونیستی (← نقد بیانی) نزد اندیشمندان و شعرای رمانتیک (← رمانتیسم) در قرن نوزدهم می‌رسد. از دیدگاه آنان اثر ادبی زاییدهٔ احساسات و افکار شخصی شاعر (یا نویسنده) نسبت به جهان بیرون است. منتقدان مکتب ژنو معتقدند که ساختار متمایز ضمیر خودآگاه (cognito) نویسنده (که با وجود داشتن وجوه اشتراک با زندگینامه شخصی* او، از آن فاصله دارد) بر اثر سایه می‌افکند و به صورت **قرینهٔ شخص** **(subject correlative)** در موجوداتِ درون اثر یعنی اشیاء، شخصیت*ها، تصاویر (← تصویر)، و سبک* مؤلف تبلور می‌یابد و حالت آگاهی و احساسی او را به طور تخیلّی تجسّم می‌بخشد. خواننده اثر ادبی با مجزّا کردن و کنار گذاشتن خصایص و تعلقات خود، به نحوی کاملاً منفعلانه خود را در اختیار اثر می‌نهد و بدین‌ترتیب می‌تواند در ضمیر خودآگاه مؤلف شرکت جوید یا دارای هویتی خاص بشود. اساس روش گروهی از اصحابِ مکتب ژنو که به **منتقدان ضمیر خودآگاه** **(critics of consciousness)** مشهورند آنست که اثر را برای تجربهٔ ضمیر خودآگاه مؤلف بخوانند و آنرا در نقدهای خود بصورت تجسّم دوبارهٔ ضمیر خودآگاه نویسنده تجسّم بخشند. ژرژپوله در مقاله «پدیدارشناسی قرائت» (۱۹۶۹) دراین باره می‌نویسد: «وقتی با تعهدی شایسته و بایسته چیزی را می‌خوانم، با اندیشه‌های کس دیگری فکر می‌کنم. اما آن را اندیشه خود می‌پندارم.... و آگاهی من طوری رفتار می‌کند که انگار ضمیر خودآگاه شخص دیگری است». در حالی که هدف هوسرل توصیف مشخصه*های اصلی و مشترک بین تمام آدم‌ها بود، هدف منتقدان مکتب ژنو شناسائی و همراه کردن خودشان با ضمیر خودآگاه یک یک نویسندگان می‌باشد. در این چهارچوب منتقدان مکتب ژنو در جریان کار خود برای منزوی کردن حالات درونیِ ضمیر خودآگاه نویسنده از نظر حدودی که به عناصر خاصی در محتوا، ساختار، شکل، و سبک متن می‌پردازند، با یکدیگر اختلاف‌نظر دارند. یکی از گرایشات اصلی این منتقدان آنست تا با کنار هم چیدنِ بخش‌های مختلفی از اثر به وحدت اصلی در ذهن خلاق و خودآگاه نویسنده دست یابند زیرا اینها همه بر دغدغه‌ها، مشکلات و دیدگاههای خاصی تکیه می‌کنند. علاوه بر این، منتقدان ضمیر خودآگاه هیچ اثری را به تنهائی نگاه نمی‌کنند بلکه آن را جزئی از پیکرهٔ کلی و جمعی آثار آن نویسنده می‌دانند. آنها عقیده دارند دیدگاه اصلی و واحد در

ضمیر خودآگاه نویسنده را علی رغم کثرت آثار او، می‌توان در همه جا بطور یکسان و یگانه پیدا کرد. ژرژپوله نیز در شماری از کتابهایش به بیان تاریخ برخوردهای مختلف تخیلّی با مسئله زمان در ادبیات غرب می‌پردازد و این برخوردها را به منزلهٔ قرینه‌ای برای تجربه‌های مختلف و زندگی شده می‌نگرد. در این تاریخها، پوله نوعی خودآگاهی مشترک بین اندیشه‌های معاصر هر دوران شناسائی می‌کند اما می‌گوید هر نویسنده در کنار این خودآگاه جمعی و مشترک، خود نیز دارای ضمیر خودآگاه مستقل و منحصر بفردی می‌باشد.

این رویکرد در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۵۰ تأثیر فراوانی بر نگرش‌های ادبی داشت اما بعدها ساختگرائی* و شالوده شکنی* علیه آن ظهور کردند. رگه‌هائی از رویکرد پدیدارشناسی را امروزه می‌توان در نظریه‌های خواننده محور* و زیبائی‌شناسی دریافت* پیدا کرد.

پَرده **Curtain**

حایل پارچه‌ای میان صحنهٔ نمایش* و تالار جایگاه تماشاگران که در آغاز هر صحنهٔ نمایشی* گشوده می‌شود و پس از پایان، آن را می‌بندند. این حایل برای پنهان کردن صحنهٔ نمایش به کار می‌رود تا وسایل لازم در صحنه گذاشته شود، یا وسایل موجود را جابه‌جا کنند.

بستن پرده گاه نشانهٔ یک پرده یا صحنه و گاهی نشانهٔ گذر زمان است. (کن)

در سنّت نمایشیِ انگلستان در دوران احیاء سلطنت (Restoration) پردهٔ صحنه پس از مقدمهٔ نمایش بالا می‌رفت و تا پایان نمایشنامه فرو نمی‌افتاد. امّا از اواسط قرن هجدهم رسم بر آن شد که پردهٔ تالار در پایان هر پردهٔ نمایش* پائین افتد.

عده‌ای از نمایشنامه‌نویسان جدید که به ابزار و وسایل صحنه زیاد اهمیّت نمی‌دهند و معتقدند که از قدرت تصوّر تماشاگر نیز باید استفاده کرد، از پوشاننده‌هائی چون پرده کمتر استفاده می‌کنند.

پَردهٔ نمایش **Act**

بخش اصلی یا فرعی نمایش* است. هر پردهٔ نمایش ممکن است از یک یا چند صحنهٔ نمایشی (← صحنهٔ نمایش) تشکیل شده باشد.

در نمایشنامه‌های یونان باستان، بخش کردن نمایش به صورت پَردهٔ نمایش معمول نبود. نمایشنامه به طور یکسره اجرا می‌شد و همسرایان* که در همه حال بر روی صحنه حاضر بودند با اجرای آوازهای خود در موقعیّتهای مختلف، بخشهای نمایشنامه را از یکدیگر جدا می‌کردند. هوراس، شاعر رومی، ساختار پنج پرده‌ای را پیشنهاد کرد و سِنِکا، نمایشنامه‌نویس رومی، نمایشنامه‌های خود را براساس چنین ساختاری نوشت.

در دوران نوزائی* نمایشنامهٔ پنج پرده‌ای نزد نمایشنامه‌نویسان اروپائی معمول بود. بن جونسون شاعر انگلیسی، ساختار پنج پرده‌ای را به سنّت نمایشی انگلستان معرّفی کرد. پس از او شکسپیر در هر پرده صحنه‌های نمایشی متعددی را گنجاند به طوری که برای نمونه نمایشنامهٔ آنتونی و کلئوپاترا شامل پنج پرده و چهل و دو صحنهٔ نمایشی است.

هنریک ایبسن نمایشنامه‌نویس نروژی، نمایشنامه‌های خود را در سه تا چهار پرده می‌نوشت. پس از او آنتوان چخوف و پیرآندللّو نیز نمایشنامه‌های چهارپرده‌ای نوشتند.

در حال حاضر نوشتن نمایشنامه‌های سه پرده‌ای یا نمایشنامه‌هائی با صحنه‌های متعدد و جدا از یکدیگر در بین نمایشنامه‌نویسان معاصر معمول است. برخی نمایشنامه‌ها نیز به شیوهٔ نمایش یونان باستان، بدون تفکیک به پرده‌های نمایشی مختلف و بر محور عملی مداوم نوشته شده‌اند مثل نمایشنامهٔ ارزش اثر آرتورمیلر امریکائی.

پرسش بلاغی / تجاهُل‌العارف / نادان‌نمائی

Rhetorical Question

در لغت به معنی جهل و نادانی را به خود بستن، خود را به نادانی زدن. در اصطلاح بدیع (← صنایع بدیع) از چیزی آشکار و شناخته چنان سخن گفتن و پرسیدن که گوئی آن را ندانسته و نشناخته‌اند، و در شعر آن است که شاعر عمداً خود را در مطلبی جاهل نشان بدهد:

گلی یا سوسنی یا سرو یا ماهی‌نمی‌دانم
از این آشفته بی‌دل چه می‌خواهی نمی‌دانم

(قاآنی)

اینگونه پرسش در معانی و مفاهیم گوناگون به کار می‌رود. گاه به مغالطه نزدیک است:

روا بود که تحمل کند جفای هزار
هر آن که مهر گلی در دلش قرار گرفت؟

حافظ

آنان که خاک را به‌نظر کیمیا کنند
آیا بود که گوشه چشمی به ما کنند؟

حافظ

و گاه در مقام تعجب باشد:

این منم یارب در این مجلس به کف جزو مدیح؟
وان توئی یارب بر آن مسند به کف جام شراب؟

گاه متضمن تحقیق حال باشد:

گویند که آن جان جهان با تو چنان نیست
گویا که چنین است که با ما نه چنان است

و نیز قریب به نفی است:

در زلف مشگ ساش دلم گر گرفت جای
صوفی خدای را بده انصاف جاش نیست؟

(زس)

تجاهل العارف در شعر معاصر یا شعر نو★ نمونه‌های فراوانی دارد که از لحاظ ارزش ادبی تداعی کننده شعر فاخر فارسی است.

آیا دوباره گیسوانم را
در باد شانه خواهم زد؟
آیا دوباره باغچه‌ها را بنفشه خواهم کاشت؟

فروغ فرخزاد

در انگلیسی نیز، این نوع از استفهام برای تأکید به کار می‌رود، برای نمونه:

Hath not a Jew eyes? Hath not a Jew Hands?
Organs, dimensions, senses,affections,
passions...?
If you prick us,do we not bleed?
If you tickle us,do we not laugh? If you poison
us, do we not die?
and if you wrong us,shall we not revenge?
(Shakespeare)

ترجمه:

آیا جهود چشم ندارد؟ آیا جهود دست ندارد؟

[آیا جهود] اندام، اندازه، حسّ، عاطفه، شور ندارد؟

اگر به بدنمان خار فرو کنید، نخواهد که خون بیاید؟

اگر قلقلکمان بدهید، نخواهیم که خندید؟
و اگر فریبمان دهید، نخواهیم که از شما
انتقام گرفت؟

شکسپیر

و:

Gods! shall the ravisher display your hair,
While the fops envy,and the ladies stare?
(Alexander Pope)

ترجمه:

ای خدایان! آیا آن یغماگر موهایت را
خواهد که نشان دهد حال آنکه مردان مزلّف
حسادت می‌کنند و زنان خیره می‌شوند؟

الکساندر پوپ

یکی از مشهورترین موارد پرسش بلاغی در ادبیات انگلیسی، از شلّی، شاعر رمانتیک (← رمانتیسم) قرن هجدهم در «قصیده‌ای برای باد غرب» است. شاعر، قصیده* را چنین آغاز می‌کند:

O,Wind,
If Winter comes,can Spring be far behind?

ترجمه:

آه ای باد،
آیا بُوَد در پسِ زمستان بهاری؟

(شلّی)

پرسونا (← نقاب)

پسا ساختگرائی **Post Structuralism**

این عنوان به طور کلی به تمام دیدگاههای نقد ادبی که از دهه ۱۹۷۰ ساختگرائی* را از حکومت بر دیدگاههای زبانشناسی* و نظام نشانه‌شناسی* آن ساقط کرد، اطلاق می‌شود. یکی از عواملی که این تغییر دیدگاه را رواج داد سخنرانی ژاک دریدا با عنوان «ساخت، نشانه، و بازی در گفتمان علوم انسانی» بود که در سال ۱۹۶۶ ایراد کرد. دریدا در این سخنرانی به روش نیمه علمی ساختگرائی و صورت خشک آن حمله کرد. مخالفت دریدا با چیزی بود که به نظر او مورد تأکید نظریهٔ ساختگرائی سوسور و آراء لوی‌اشتراس می‌باشد.

به عقیده دریدا موضوع هر ساختار قانونمندی چه زبانشناسیک باشد چه چیز دیگر، مقید به «مرکزیتی» است که آن ساختار را تنظیم و اداره می‌کند اما خود از ساختمندی گریزان است. از نظر او این مرکزِ همیشه فعال اما غایب یکی از شیوه‌های متعددی است که تفکر «کلام محور» (logo centrism) غربی بر آن استوار است و خود متکی بر یک بنیان خود گواه یا مطلق، اساسی، یا زمینه‌ای دائماً ضروری اما همواره غایب می‌باشد. دیگر متفکران معاصر نیز نظیر میشل فوکو، ژاک لاکان، و رولان بارث هر یک به شیوه خود اما با هدفی متفاوت با مرکزیت و قطعیت مبانی حقیقت و دانش که رابطه‌های معینی را ایجاب می‌کند، مخالفت ورزیده‌اند. این «ضد بنیان باوری» (antifoundationalism) که توأم با تردید نسبت به تصورات قدیمی از معنی و دانش است، در بسیاری از نظریه‌های معاصر نقد ادبی نظیر نقد مارکسیستی*، نقد فمینیستی*، تاریخ گرائی نوین* و نظریه‌های خواننده محورِ* آشکار است.

ادعای افراط گرایانه پسا ساختگرائی آن است که عملکرد زبان بالاجبار موجب تحلیلِ معنی‌هائی می‌شود که خود امکان آنها را فراهم می‌سازد؛ به عبارت بهتر، هر حالتی از گفتمان* آن حقیقتی را خلق می‌کند یا تشکیل

می‌دهد که داعیهٔ کشف‌اش را دارد. با وجود تنوع در مکاتب پسا ساختگرا، وجوه اشتراک آنها را می‌توان چنین خلاصه کرد:

۱ ـ اولویت نظریه: اگرچه نظریه‌پردازی از زمان افلاطون و ارسطو در فرهنگِ غرب سابقه داشته است، کار آن شناسائی، طبقه بندی، تحلیل، و ارزشیابی آثار ادبی بوده است. حال آنکه در رویکردهای پسا ساختگرایانه نظریه موضوعی فراگیر و محوری است که به پیش زمینه منتقل شده و بر هر منتقد واجب است تا جایگاه و نحوه کار خود را تئوریزه کند. اما ماهیت فرضیه نگاهی نو را متصور است زیرا کلمهٔ نظریه فارغ از هر قید و شرط ثابتی اغلب آن شرایط کلی‌ای را نشان می‌دهد که تعیین‌کننده معنی و تفسیر★ است. در بسیاری موارد دامنهٔ این توضیح به سطح زبان محدود نمی‌شود بلکه به نظام‌های دلالت‌گر در حوزهٔ جنسی ـ روانی و فرهنگی ـ اجتماعی ـ نیز گسترش می‌یابد.

در نتیجه حوزه علاقمندی‌های نقد ادبی با تمام حوزه‌های دیگر که علوم انسانی نامیده می‌شوند، مکمّل تلقی می‌شود و اشاره به شکل پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی از طبیعت کلی ضمیر انسان و «ذهنیت» او جداناپذیر تصور می‌شود. در نظریه دلالت سازی معنی مضاعف «اولویت» نیز مستتر است به این معنی که وقتی تجربه عادی ما در کاربرد زبان یا در تعبیر از آن با محتوای نظریه سازگار نیست، این تجربه یا به عنوان تجربه‌ای غیرواقعی رد می‌شود یا بعنوان آرزوی عملکرد واقعی یا کتمانِ تحمیلی آن عملکرد در نظام دلالت گری به شمار می‌آید.

جنبهٔ فراگیر و مشترک در بین نظریه‌های ساختگرا، مخالفت صریح آنها با شیوه‌های رایج و موروثی تفکر در تمام زمینه‌های ارزشی و شناختی است یعنی این نظریه‌ها در چالش با فرضیات، نظریه‌ها، و یافته‌های بنیادین آنها را متزلزل می‌کند و به تحلیل می‌برد. در بسیاری موارد این موضع خصمانه منجربه پی‌ریزی شیوه‌هائی از تفکر و قانونمندی دانش می‌شود که با هر نوع نهاد و کار قدرت‌های سیاسی و سازمان‌های از پیش تعیین شده اجتماعی به مخالفت برمی‌خیزد.

۲ ـ فاعل زدائی از مرکز: موضع پسا ساختگرایان در مخالفت با دیدگاه اومانیستی (← اومانیسم) و نسبت به مرکزیت انسان و نویسنده است. از دیدگاه اومانیستی سنّتی مؤلف یا «فاعل» انسانی هویتی یکپارچه است که هدف و قصد خاصی را دنبال می‌کند و طرح و غرض‌های او در صورت و در معنای تمام محصولات ادبی یا غیرادبی تجلّی می‌یابد. در نظریهٔ ساختگرائی این فاعلیت از عامل انسانی به فضائی تعبیر می‌شود که عناصر و رمز★های تفاوت سازِ **جوهرِ کلام** (longue) قانونمند در آن به صورت **گفتار** (Parole) یا هر محصولِ دلالت گر دیگری متراکم می‌شود. اما دریدا با حذف این «مرکزیت» ساختگرای زبانشناسیک عملاً یک رمز اداره کننده را از زبان حذف می‌کند و به جای آن قائل به نوعی بازی بی قاعده بین عناصر کاملاً نسبی است. میشل فوکو و رولان بارث هم هر یک به شیوه خود علیه این فاعلیت مرکزی تحت عنوان «مرگ نویسنده» قیام می‌کنند. البته آنها بکلی وجود فردی که

در زنجیره حوادث حکم عامل اتصال دارد و باعث گفتار یا متن* می‌شود، انکار نمی‌کنند. آنچه این اندیشمندان منکر می‌شوند اعتبار نقش کلیدی است که تا به آن زمان در تفکر غربی برای یک فاعل معیّن و دارای اراده بعنوان تعیین کننده شکل و معنی در متن، و عامل تنظیم کننده متن در تاریخ و نقد ادبی سنتی قائل می‌شدند. پسا ساختگرایان به جای نقش هدفمند مؤلف، انسان را موجودی پاره پاره می‌شناسند که هستی وی تابع عملکرد عوامل مختلف روانی، اجتماعی، فرهنگی، یا تاریخی است.

۳ـ قرائت، متن، نوشتار: با حذف نویسنده، خواننده یا منتقد در کانون تعاریف پسا ساختگرایان از فرآیند دلالت سازی قرار می‌گیرد اما این نقش نیز مانند نقش سنّتی مؤلف، از معنی قدیم تهی می‌شود و از موقعیت عاملی هدفمند و صاحب ابتکار به فرآیند غیر شخصی قرائت جابجا می‌شود. در فرآیند قرائت «اثر ادبی» خوانده نمی‌شود بلکه «متن» موضوع قرائت است. سپس متن هم در این نظریه‌ها استقلال پیشین را از دست می‌دهد و تبدیل به تجلّی نوشتار (ecriture) می‌شود یعنی متنیّتی می‌شود تماماً فراگیر که در آن مرزهای سنّتی بین متون ادبی، فلسفی، تاریخی، حقوقی و غیره، مرزهائی تصنعی و ظاهری محسوب می‌شوند.

دیدگاه شاخص پسا ساختگرایان آنست که معنی هیچ متنی نمی‌تواند همان چیزی باشد که آن متن در پی بیانِ آن است. از دیدگاه آنان، متن زنجیره‌ای از دال‌هاست که قطعیت ظاهری معنی و اشارهٔ ظاهری آن به جهانی فرامتنی تأثیری گمراه کننده دارد و این تأثیر حاصل بازیِ تفاوت ساز و تعارض نیروهای درونی متن است. این معنی در تحلیل دقیقی که بر پایهٔ شالوده شکنی* مبتنی است بصورت دلالت‌های مغایر و نامعین تغییر می‌یابد. در نظریهٔ رولان بارث، مرگ نقش نویسنده، خواننده را مجاز می‌سازد تا به هر شیوه‌ای می‌خواهد وارد جهان متن ادبی بشود. از اینرو، فشردگی لذتی که متن ایجاد می‌کند متناسب است با فراوانی محدودیت‌های خواننده در دسترسی به امکانات دلالت ساز متن. نظریه‌های «اجتماع تحلیلی*» استانلی فیش و «اضطراب نفوذ*» هارولد بلوم بر رد یا قبول همین رویکرد استوار هستند.

۴ ـ گفتمان*: منتقدان ادبی از دیرباز اصطلاح گفتمان را مخصوصاً برای بخش‌هائی از محاوره بین شخصیت*های آثار ادبی بکار گرفته‌اند. از دههٔ ۱۹۷۰ نوعی روش نقد ادبی با عنوان تحلیل گفتمان رایج شد که بر تحلیل محاورات بین اشخاص استوار بود. در نقد تحلیل گفتمان و در نقد منطق مکالمهٔ* باختین، گفتمان ادبی پدیده‌ای است که در صدای شخصیت‌های انسانی و در تبادل پویای عقاید، نظریات، احساسات، و سایر تظاهرات بیانی ضمیر خودآگاه ابراز می‌شود.

در نقدهای پسا ساختگرا، گفتمان واژه‌ای بسیار با اهمیت است که عنوانِ «متن» را برای مطالب شفاهی و بعنوان نخستین دغدغهٔ نقد ادبی کامل می‌کند و البته معنی آن محدود به قسمتهای مکالمه نمی‌شود بلکه مانند

«نوشتار» تمام ساخت‌های کلامی را دربر می‌گیرد و به تصنعی بودن مرزهای بین حالت‌های ادبی و غیر ادبی در دلالت سازی اشاره می‌کند. گفتمان امروزه واژه‌ای محوری در بین منتقدانی است که با مفهوم شالوده شکنانهٔ متن، فارغ از شرایط تاریخی خاص مخالفت می‌کنند. برعکس برای اینها گفتمان، زبان اجتماعی و مورد استفاده‌ای است که محصول و تبلور شرایط اجتماعی، ساختار طبقاتی، و روابط خاص قدرت در طول تاریخ است و همواره به دلیل تأثیرپذیری از این عوامل در حال تغییر است (← نقد مارکسیستی، تاریخ گرائی نوین).

بسیاری از تحلیل‌گرانِ گفتمان در حوزه اجتماعی با پسا ساختگرایان در این معنی مشترکند که هیچ متنی مقصود خود را بیان نمی‌کند. اما در حالی که منتقدان پساساختگرا واژگونی معنی ظاهری را به طبیعت ناپایدار و خود معارض زبان نسبت می‌دهند، تحلیل گرانِ اجتماعی گفتمان و منتقدان تحلیل روانشناختی*، معنی ظاهری یا تجلّی معانی متن را شکل دگرگون شده و جایگزینِ معانی پنهانی می‌دانند که نمی‌توان به صراحت بیان کرد زیرا به دلیل موانع روانی، عقیدتی یا انحرافی به عقب رانده شده‌اند. از نظر بعضی از این منتقدان هر سه عامل فوق با همدیگر در عقب راندن معنی پنهان دخیل هستند. اما هر دو گروه از منتقدان اجتماعی و منتقدان تحلیل روانشناسیک بر این عقیده‌اند که معنی ظاهری متن، شکل تحریف شده، جابجا شده، یا کاملاً مسدود معنی واقعی آنست. این معانی واقعی بنابه سابقهٔ نظری منتقد ناشی از عوامل مختلفی می‌تواند باشد مثل جبرهای روانی و روان ـ زبانشناسیک نویسنده، یا واقعیت‌های مادی تاریخیِ زمانِ نگارش اثر، یا شکل‌های حاکمیت، انقیاد، و حاشیه رانی در ساخت‌های اجتماعی قدرت در زمانِ نوشتن متن. طرح «الویت نظریه» امروزه در بین منتقدان سبب پیدایش نظریه‌های مخالفی شده است.

پسامدرنیسم / پست مدرنیسم / پسانوگرائی

Postmodernism

این اصطلاح گاه به دوره‌ای در عرصهٔ تاریخ ادبیات فرهنگ غرب اطلاق می‌شود که پس از جنگ جهانی دوم آغاز شد. این دوره مقارن بود با زمانی که آثار جنگ جهانی اول بر نظام فکری غرب خود را با توتالیتاریسم و نسل کُشی نازیسم، تهدید جهان به نابودی کامل توسط بُمب اتم، انهدام روز افزون محیط طبیعی، و نشانه‌های وخیم افزایش جمعیت نشان داد. پسامدرنیسم* نه تنها ادامهٔ افراط‌آمیز سنت‌شکنی مدرنیسم است بلکه به نوبهٔ خود عدول از قالب*های مدرنیسم است که تا آن زمان خود تبدیل به سنت* شده بودند. در این راه هنرمندان پسامدرن درصدد غلبه بر باور به «تافتهٔ جدا بافته» (elitisim) بودن و برگزیده‌گرائی هنر مدرنیسم بودند و به این منظور از نمونه‌های «فرهنگ توده» در سینما، تلویزیون، کارتون‌های روزنامه‌ای و موسیقی پاپ کمک گرفتند. بسیاری از آثار ادبیات پست مدرن مثل آثار بورخس، توماس پینچون، و رولان بارث آنچنان ژانرهای* ادبی، سطوح سبک‌شناختی (← سبک) و فرهنگی، موضوع‌های جدّی و غیرجدّی را

در هم می‌آمیزند که تن به هیچ نوع طبقه‌بندی بر طبق دستورالعمل‌های سنتی ادبی نمی‌دهند. این ناهنجاری‌های ادبی در سایر هنرها بصورت پدیده‌هائی چون هنر پاپ، هنر اُپ (op)، آثار موسیقی جان کیْج، و فیلم‌های ژان لوک گدار و سایر کارگردان‌ها تجلی یافته است.

یکی از دغدغه‌های برخی آثار پست مدرن آنست که بنیان‌های تفکرات و تجربه‌های شناخته شده ما را بطوری درهم بریزد که «بی‌معنائی» هستی و «ورطهٔ» یا «خلاء» یا «هیچ» پنهانی را که جهان امن ما تا بحال بر آن استوار بوده است متزلزل سازد.

پسامدرنیسم در ادبیات و هنر، همتای پساساختگرائی* در زبانشناسی* و نظریه‌های ادبی است.

«پست مدرنیست‌ها عقاید و اصول مدرنیست‌ها از قبیل حقیقت مطلق، پیوستگی و وحدت را رد می‌کنند، به تعدد فرهنگیِ نسبیت و کثرت نظر دارند و مخالف عقل‌گراییِ علمی و دست‌یابی به وحدت اجتماعی، سیاسی و فرهنگی در عصر مدرن هستند. فلاسفه‌ی پست مدرن اولین کسانی هستند که به وجود «آگاهی کاذب» پی بردند. این نظریه «آگاهی کاذب» را می‌توان در عقاید مارکس، فروید و نیچه جست و جو کرد. مثلاً مارکس عقیده داشت که «آگاهی کاذب» چیزی نیست جز ایدئولوژی. بسیاری از عقاید ما منعکس کننده واقعیت‌های اجتماعی نیستند و واقعیات به نفع طبقه‌ی حاکم تحریف می‌شوند. فروید می‌گوید که آگاهی ما تحت تأثیر ناخودآگاه قرار می‌گیرد و گاهی به شکل بیماری روانی ظهور می‌کند. پس به عنوان منشأ واقعیت و عینیت نمی‌تواند مورد اطمینان باشد.

نیچه اعتقاد دارد که چیزی به نام عینیت وجود ندارد، به خصوص عینیت علمی. آنچه هست تفاسیری‌ست که از دیدگاه‌های متفاوت بیان شده است. هیچ تفسیری نیز به معنای نهایی منجر نمی‌شود. حقایق چیزی نیستند مگر دروغ‌های سودمند. ما با مفاهیم عقلانی خود به جهان نظم می‌دهیم تا به بقای خود ادامه دهیم، اما این کار چیزی نیست جز تحریف واقعیت. نتیجهٔ چنین فلسفه‌ای نیهیلیسم بود، یعنی تصور ما از جهان خارج بی‌پایه و بی‌بنیاد است و در پَس هستی، چیزی جز نیستی وجود ندارد....

بسیاری از گفته‌های نیچه را می‌توان در عقاید پُست مدرنیست‌ها دنبال کرد. مثلاً اعتقاد به کثرت و تعدد دنیا، نسبی بودن دیدگاه‌ها، و اینکه جهان چیزی نیست جز افسانه‌ای که ما می‌سازیم. انسان پست مدرن افسانه می‌سراید و به آن ادامه می‌دهد و احتیاجی ندارد این مفاهیم را در پشت کلماتی همچون واقعیت و عینیت پنهان کند.»

(صص ۱۲۶ـ۱۲۴ فانا)

پسانوگرائی (← پسامدرنیسم)

پست مدرنیسم (← پسامدرنیسم)

پس‌هنگام (← نابهنگام‌گرائی)

پَند (← حکمت)

پودمان زبانشناختی (← زبانشناسی)

پیچیدگی (← هِرَم فریتاگ)

پیرنگ Plot

واژهٔ پیرنگ از هنر نقّاشی به وام گرفته شده و به معنای طرحی است که نقّاشان بر روی

کاغذ می‌کشند و بعد آن را کامل می‌کنند؛ طرح ساختمانی که معماران می‌ریزند و از روی آن ساختمان بنا می‌کنند. واژهٔ پیرنگ در داستان* به معنی روایت حوادث داستان با تأکید بر رابطهٔ علیّت می‌باشد. «شاه مرد و بعد ملکه مُرد» داستان است زیرا فقط ترتیب منطقی حوادث برحَسَبِ توالی زمانی رعایت شده است. امّا «شاه مرد و بعد ملکه از غصّه دق کرد.» پیرنگ است زیرا در این بیان، بر علیّت و چرائی مرگ ملکه نیز تأکید شده است.

(جر)

آنچه مولانا در حکایت شاه و کنیز گوید:

گفت معشوقم تو بودستی نه آن
لیک کار از کار خیزد در جهان

ناظر به همین رابطهٔ علت و معلولی است.

به سخن دیگر، پیرنگ، طرح منسجم و همبسته‌ای است که از جائی آغاز می‌شود و به جائی ختم می‌شود و میان این دو نقطه حوادثی رخ می‌دهد که با یکدیگر رابطهٔ علّت و معلولی دارند. به دلیل تأکید بر چرائی حوادث، پیرنگ با خلاصهٔ داستان تفاوت دارد. برای نمونه، خلاصهٔ داستان داش آکل / صادق هدایت چنین است:

«وقتی در شیراز دو تا لوطی بودند به نام‌های داش آکل و کاکارستم که دوّمی چشم دیدن اولی را نداشت. روزی داش آکل را خبر کردند که حاجی آقائی او را در موقع مرگ به عنوان قیّم خانواده‌اش معرفی کرده است. داش آکل قیمومیت خانواده را قبول کرد. بعد دختر حاجی را دید و عاشق او شد امّا عشق خود را پنهان کرد. بعد از چندی دختر را به اوّلین خواستگاری که برای دختر پیدا شده بود، شوهر داد و قیمومیّت خانواده را به شوهر دختر واگذاشت. بعد در نزاعی که با کاکارستم کرد، کشته شد.»

امّا پیرنگ داستان چنین است:

وقتی در شیراز، دو تا لوطی بودند به نام‌های داش آکل و کاکارستم که کاکارستم چشم دیدن داش آکل را نداشت برای این که وقتی می‌دید مردم به او احترام می‌گذارند و به خاطر خصلت‌های جوانمردانه‌اش، او را دوست می‌دارند به او حسادت می‌ورزید. آن وقت یکی از حاجی‌های معروف شیراز، در لحظهٔ مرگ، «داش آکل» را **به علّت اعتمادی که به او** داشت، وکیل و وصی خود کرد. «داش آکل» از این وصیّت حاجی در دل خشنود نبود زیرا که با زندگی آزاد و بی‌قید و بند او نمی‌خواند. امّا خلاف جوانمردی می‌دانست که بر طبق وصیّت حاجی عمل نکند. کاکارستم که دلش می‌خواست به جای داش آکل باشد و به اموال بادآورده و مفتی برسد، از حسادت هرجا می‌نشست شایع می‌کرد که «داش آکل» اموال حاجی را بالا کشیده است. «داش آکل **به علّت تعهّدی که قبول کرده بود**، از کشمکش و درگیری با او صرف‌نظر می‌کرد.

در این میان «داش آکل» گرفتاری دیگر نیز پیدا کرد و عاشق دختر حاجی شد امّا **برای آن که فکر می‌کرد اگر** دختر را به زنی بگیرد برخلاف جوانمردی و لوطی‌گری رفتار کرده، عشق خود رابه او از همه پنهان می‌کرد. آن وقت خواستگاری برای دختر پیدا شد. «داش آکل» با این که خواستگار از خودش مسن‌تر بود موافقت کرد و دختر را به او شوهر داد و اموال حاجی را به او سپرد بعد **چون دیگر**

زندگی برایش معنا و مفهومی نداشت، در برخورد با «کاکارستم» که همیشه مغلوب «داش آکل» بود از خود دفاع نکرد و خودش را به دست او به کشتن داد.

(عد)

تعریف پیرنگ در اصل، از فنّ شاعری ارسطو مایه می‌گیرد. ارسطو، ضمن بحث از تراژدی*، پیرنگ را متشکّل از سه بخش می‌داند: آغاز که حتماً نباید درپی حادثه دیگری آمده باشد، میان که هم درپی حوادثی آمده و هم با حوادث دیگری دنبال می‌شود، و پایان که پیامد طبیعی و منطقی حوادث پیشین است.

از نظر ارسطو، پیرنگ ایده‌آل از چنان همبستگی و استحکامی برخوردار است که اگر حادثه‌ای از آن حذف یا جابه‌جا شود، وحدت آن به کلّی در هم می‌ریزد.

پیرنگ با عناصری چون شخصیّت* و کشمکش* پیوستگی و رابطهٔ نزدیکی دارد و ممکن است به واژگونی* و کشف* منتهی شود.

در برخی داستانها یا نمایشنامه علاوه بر پیرنگ اصلی، پیرنگ فرعی* نیز حضور دارد.

پیرنگ دوتالی (← پیرنگ فرعی)

پیرنگ فرعی Subplot

پیرنگ* ثانوی که در درون پیرنگ اصلی داستان* یا نمایشنامه* قرار می‌گیرد امّا سرنوشت و سرانجام داستان یا نمایشنامه را رقم نمی‌زند. ساختار توأم پیرنگ اصلی با پیرنگ فرعی را **پیرنگ دوتالی** (double plot) نیز می‌نامند.

پیرنگ فرعی گاه از حیث موضوع کاملاً با اصل داستان بی‌ارتباط است مثلاً در رمانهای (← رمان) پیکارسک* یا قصّه*های بلند فارسی نظیر سمک عیّار پیرنگ فرعی به طرزی بسیار ابتدائی و مجزا از پیرنگ اصلی به کار گرفته می‌شود. در موارد ذکر شده، تنها نقطهٔ اتّصال میان پیرنگ اصلی با پیرنگ فرعی را وجود قهرمانی یگانه تشکیل می‌دهد، و حضور پیرنگ فرعی در درون پیرنگ اصلی فاقد شبکهٔ استدلالی محکم است.

امّا در نمایشنامه‌های شکسپیر مثل **هاملت** و **شاه لیر**، یا در داستانهای امروزی، پیرنگ فرعی به نحوی مکمّل پیرنگ اصلی است یعنی استدلال منطقی حوادث را تقویت می‌کند و نهایتاً در جهت درونمایه* اصلی داستان عمل می‌کند. در این زمینه برای نمونه می‌توان به پیرنگ فرعی نمایشنامه‌ای که هاملت برای اطمینان از جرم عمویش، در حضور او و ملکه ترتیب می‌دهد اشاره کرد.

پیش‌ذهنیت (← زبانشناسی)

پیشرو (← طلایه‌دار)

پیش‌هنگام (← نابهنگام‌گرایی)

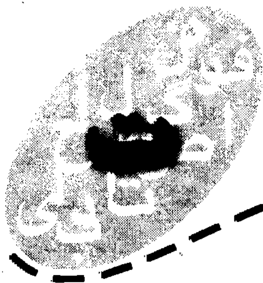
پیکارو (← روایت پیکارسک)

پیکارون (← روایت پیکارسک)

پیوستارگویشی (← گویش)

پیوستگی (← انسجام)

پیوستگی و چسبندگی (← انسجام)



تأثری (← امپرسیونیسم)

تأثیرات فاصله گذاری (← فاصله زیباشناختی)

تاج سانه (← تاج غزلواره)

تاج غزلواره / تاجِ سانه / سلسله غزل

Crown of Sonnets

در اصـــطلاح ادبــیات انگـلیسی، مـجموعه پیوسته‌ای از هفت سانه یا غزلواره* را گویند که طرز ارتباط آنها با یکدیگر سبب می‌شود تا مجموعهٔ حاصل در حکم تاج یا مـدیحه*ای برای شخصِ مورد نـظر شاعر درآیـد. دلیـل انتساب واژه «تاج» به این سانه‌ها، خـصلت و قصد ستایشگرانهٔ موجود در آنهاست. در این اصطلاح، کلمهٔ «تاج» در واقع معنای تـاجوار (تاج مانند، هر چیز شبیه تاج) را می‌رساند که ترکیباتی چون «تاج گل» با استفاده از هـمین معنی به وجود آمده است.

در این قسم سانه‌های پـیوسته سـنت* آن است که در شش سانهٔ اول، آخرین سطر هـر سانه در ابتدای سانه بعد تکرار شود، و سـطر آخر در سانه هفتم، مکرر مطلع (← مطلع) یا نخستین سطر از سانهٔ اول باشد.

یکی از بهترین نمونه‌های تـاج سـانه از آنِ جان دان شاعر متافیزیک (← شعر متافیزیک) قرن هفدهم است که با عنوان سانه‌های روحانی سروده و هفت سانه آن به ترتیب:

La corona, Annunciation, Nativitie, Temple, Crucifying. Resurrection, Ascension

نام دارند.

تاریخ ادبیات امریکا

Periods of American Literature

نامگذاری دوره‌های مختلف تـاریخ ادبـیات امریکا به سـهولت تـاریخ ادبـیات انگـلستان نیست. بررسی‌های به عمل آمده در این زمینه نشان می‌دهد که نام‌گذاری‌ها و تقسیم‌بندی‌ها در این مورد هـمواره دچار تـغییر و بـی‌ثباتی بوده‌اند. این امر بخصوص از وقتی توجه بـه ادبیات زنان و اقلیت‌های قـومی بـالا گـرفته، چشمگیرتر شده است. از ایـنرو بـه تأسی از تـاریخ‌نویسان و اســاتید ادبــیات امــریکا دورانهـای تـاریخ ادبـیات صـرفاً بـر حَسَب ویژگی‌های غالب و مشخص جدا شده‌اند و از ذکر نام یا عنوان اجتناب می‌شود. گفتنی است که در این بررسی وقوع چهار جنگ عمده در تاریخ امریکا از اهـمیتی خـاص بـرخـوردار است زیرا این مقاطع تاریخی (انقلاب امریکا ۱۷۷۵ـ۱۷۸۱ ـ جـنگ داخـلی ۱۸۶۵ـ۱۸۶۱ ـ

جنگ جهانی اول ۱۹۱۸_۱۹۱۴ ـ جنگ جهانی دوم ۱۹۴۵_۱۹۳۹) جریان‌های متعددی را در حیات ادبی امریکا پدید آورده است. نامگذاری این جریان‌ها یا بر حَسَبِ زمان است یا بر حسب سازمان سیاسی حاکم بر زمان یا حال و هوا*ی صور خیال* و یا بر حَسَبِ قالب* ادبیِ رایج:

ـ ۱۷۷۵_۱۶۰۷: این دوران بطور کلی مقطعی را در بر میگیرد که با ورود نخستین مهاجران به جیمز تاون آغاز و با انقلاب امریکا پایان یافت و به **دوران استعمار (Colonial Period)** معروف است. آثار این دوران عمدتاً مذهبی، کاربردی، یا تاریخی می‌باشد. از افراد صاحب نام در این دوران (قرن هفدهم) که در زمینهٔ خاطرات و روایت*های مربوط به تاریخ اولیهٔ بعضی مستعمره‌ها آثاری از خود به جا نهاده‌اند می‌توان ویلیام برادفورد، جان وینثروپ و متألّهٔ مسیحی کاتون ماثِر را نام برد. در قرن هجدهم جاناثان ادواردز در فلسفه و الهیات، و بنیامین فرانکلین به عنوان نخستین نویسنده برجسته در زمینهٔ نثر* جزیل و شفاف شایان ذکر می‌باشند. از شعرای این دوران یکی ادوارد تیلور است که آثارش در سال ۱۹۳۷ برای نخستین‌بار چاپ شد و دیگری آن برادستریت می‌باشد. اشعار ادوارد تیلور از جمله اشعار متافیزیکی (← شعر متافیزیک) به سبک* و سیاق شعرای متافیزیک انگلستان است، و مضامین (← مضمون) اشعار آن برادستریت برگرفته از مسائل زندگی، امور خانه و اعتقادات دینی می‌باشد.

از سوی دیگر اشعار کتاب اشعاری راجع به موضوع‌های مختلف (Poems on Various Subjects) (۱۷۷۳) توسط فیلیپ ویتلی، برده‌ای افریقائی که در آن موقع نوزده‌سال داشت آغازگر شاخه‌ای از ادبیات امریکا بنام نویسندگان سیاه یا نویسندگان افریقا ـ امریکائی شد که باوجود تأثیر خاصی که بر ادبیات غرب و امریکا نهاده و با وجود عمر نسبتاً طولانی آن کمتر مورد توجه قرار گرفته است. پیچیدگی و تنوع بی‌نظیر میراثِ فرهنگی اقوام افریقا ـ امریکائیِ غرب امریکا یا افریقا، کشاورز و شهری، وحدت طلب و سیاهان ناسیونالیست ـ همه و همه آنچنان تأثیری بر ادبیات امریکا باقی نهاده که وجهه‌ای خاص و متمایز در بین ملل اروپائی بدان بخشیده است.

سالهای بین ۱۷٦۵ (سال لایحه تمبر) و ۱۷۹۰ را به عنوان **عصر انقلاب (Revolutionary Age)** می‌شناسند. این سالها مقارن بود با بیانیه‌های تأثیرگذار توماس پین، مقاله‌های توماس جفرسون تحت عنوان «موقعیت ویرجینا برای آزادی مذهبی» (Statue of Virginia For Religious Freedom) و «بیانیهٔ استقلال» (Declaration of Independence)، انتشار روزنامه‌های هواداران فدرال (The Federalist Papers) به جانبداری از قانون اساسی (مخصوصاً مقاله‌های آلکساندر هامیلتون و جیمز مادیسوَن)؛ و انتشار اشعار میهنی و طنز* آمیز فیلیپ فرِنو و جول بارلو.

ـ ۱۸٦۵-۱۷۷۵: در این دوران دو دوره شاخص است: سالهای ۱۸۲۸-۱۷۷۵ که به **دوره ملی اول** (Early National Period) مشهور است و با پیروزی دمکراسی جفرسون در سال

۱۸۲۸ خاتمه یافت. این سالها نوید نخستین آثار ادبی امریکا را بهمراه داشت. آثاری که در این دوره پدید آمدند عبارتند از: رودرروئی (The Contrast) (۱۷۸۷) اثر رویال تای لر (نخستین کمدی* امریکائی)، نخستین رمان* امریکائی با عنوان قدرتِ همدردی (The Power of Sympathy) (۱۷۸۹) اثر ویلیام هیل براون، و تأسیس نخستین مجلّهٔ ماندگار امریکائی با نام The North American Review.

آثار دیگر عبارتند از مقاله*ها و داستان*های واشینگتن ایروینگ، نسخهٔ امریکائی رمان گوتیک* توسط چارلز بروک دِن براون کارهای جیمز فنی‌مور کوپر، نخستین رمان‌نویس برجسته امریکائی؛ اشعار ویلیام کالِن بریانْت و ادگار آلن‌پو که کاملاً از نحلهٔ اشعار انگلیسی مستقل بود، چاپ نخستین مجموعه از مجموعه‌های روایت‌های بردگان که به نقل حوادثی می‌پردازد که بردگان سیاه در جریان فرار یا آزادی تجربه کرده بودند. از دیگر نمونه‌های اینگونه آثار می‌توان به حکایت زندگی فردریک دوگلاس (۱۸۴۵) نوشته فردریک دوگلاس و حوادثی در زندگی یک دختر برده (۱۸۶۱) اثر هاریت جاکوب اشاره کرد.

دوره بین سالهای ۱۸۶۵-۱۸۲۸ که تا وقوع جنگ داخلی ادامه دارد با عناوین **دورهٔ رمانتیک در امریکا** (Romantic Period in America) **دورهٔ رنسانس امریکا** (American Renaissance) **دورهٔ فلسفهٔ الهیون** (Age of Trancenden talists) مشخص شده‌اند. نویسندگان و شعرای عمده این دوران که دوران شکوفائی ادبیات ملی امریکا محسوب می‌شود عبارتند از: اف. او. ماتیه‌سِن، رالف والد و امرسون (و فلسفه اشر اقی‌اش)، تارو، مارگارت فولر (که نخستین فمینیست امریکائی است)، هاثورن، مِلْویل، هاریت بیچراستو، ویلیام گیل‌مور سیمز، جان گرین لیف وی‌تی‌یِر، ادگارآلن پو، هنری وادزورث، لانگ فِلو، و والت ویتمن. در زمینه نقد نیز نخستین نقدهای ادبی (← نقد ادبی) توسط ادگارآلن‌پو، سیمز، و جیمز راسل لاول در این دوره نوشته شد. سنت شعر زنان افریقا آمریکائی با آثار فرانسیس اِلِن واتکینْز هارپِر و رمان افریقائی توسط ویلیام وِلزبراون. (با رمان Clotel) (۱۸۵۳) و هاریت ای. ویلسون (با رمان Our Nig) (۱۸۵۹) ادامه یافت.

۱۹۱۴-۱۸۶۵: در این سالها تأثیرات فاجعه بار جنگ داخلی از یکسو، و پیدایش دو پدیدهٔ صنعتی شدن و گسترش شهرنشینی در شمال امریکا از سوی دیگر، تأثیر ژرفی بر حال و هوای ادبیات امریکا برجا نهاد. سال‌های ۱۹۰۰-۱۸۶۵ که معمولاً به **دورهٔ رئالیست (Realist Period)** شناخته شده با رمان‌های مارک تواین، ویلیام دین هاولِز، هنری جیمز، جان. و. دی فوریست، هارولد فردریک، و نویسنده سیاهپوست چارلز چس نات متمایز می‌شود. این رمان‌ها برخلاف رمانس*های پیش از خود حال و هوائی واقع‌گرایانه داشتند. نویسندگان دیگری هم در این دوره آثاری پدید آوردند که صُبغهٔ محلّی* نواحی خاصی را منعکس می‌کرد مثل بِرِت هارت (کالیفرنیا)، سارا اوْرن جورِت (مِیْن)، مِری ویلکینْز فری مَن (ماساچوست)، جورج و کی‌بل، و کیت چاپین (لویزینا). از چاپین به

عنوان نخستین رمان‌نویس برجسته فمینیست نام برده می‌شود. در زمینهٔ شعر والت ویتمن، امیلی دیکنسون، سیدنی لانی یر (باتجربه در اوزان موسیقی)، شاعر و نویسنده سیاهپوست، پُل لارنس دانْبِر، و بالاخره استفن کرین که با وجود عمر کوتاه، اشعارش بعدها الهام‌بخش اشعار ایماژیست‌هائی (← ایماژیسم) چون ازراپاوند گردید. استفن کرین در زمینه قصهٔ کوتاه (← داستان کوتاه) و رمان‌های کوتاه نیز آثار برجسته‌ای از خود باقی نهاده است. سالهای ۱۹۱۴-۱۹۰۰ را که همزمان با خلق رمان‌های فرانک نوریس، جک لندن، و تئودور درایزر است به اعتبار این آثار **دورهٔ ناتورالیستی (Naturalistic Period)** می‌نامند. در این آثار شخصیت* داستان*ها قربانی انگیزه‌های غریزی و عوامل اجتماعی می‌باشند.

۱۹۳۹-۱۹۱۴: ویژگی عمده این دوران شوک ناشی از رکود اقتصادی (شروع ۱۹۲۹) بود که موجب پیدایش «ادبیات مدرن» امریکا شد. این دوره از نظر اهمیت با دورهٔ رنسانس امریکا در میانهٔ قرن نوزدهم برابری می‌کند با این تفاوت که نویسندگان و شعرای این دوره وجهه‌ای بین‌المللی یافتند. این دوره مقارن بود با چاپ تجربه‌های تازه شعرائی چون: ادگارلی ماسترز، ادوین آرلینگتون رابینسون، رابرت فراست، کارل سندبرگ، والاس استیونس، ویلیام کارلوس ویلیامز، از راپاوند، رابینسون جونز، ماریان مور، تی. اس. الیوت، ادناسنت ونسان می‌لِی، ای. ای. کامینگز، و آثار شعرای ایماژیست مثل امی لاول، هـ دی (هیلدا دولتیل)، اشعار موزون فراست و اشعار آزاد (← شعر آزاد) ویلیامز و تجربه‌های کامینگز و بسیاری تجربه‌های دیگر. از بین نویسندگان برجستهٔ در زمینه قصه* ادیث وارتون، سینکلر لوئیس، اِلِن گلاسگو، ویلا کاثِر، گرترود اشتاین، شروود آندرسون، جان داس پاسوس، اف. اسکات فیتز جرالد، ویلیام فاکنر، ارنست همینگوی، توماس ولف، و جان اشتاین بک. نخستین نمایشنامه*نویسان بزرگی نیز که در این دوران ظاهر شدند: یوجین اونیل، وان وایک بروکس، تی. اس. الیوت، ادموند و ملیسون و هـ ل. مِنْکِن.

شعرا و نویسندگان این دوران را بنا به حال و هوای آثارشان در گروههائی چون **عصر جاز** (Jazz Age)، **رنسانس هارلم (Harlem Renaissance)** (لانگستون هیوز، جیمز والدان جانسون، کلود مک‌لی، و. ای. بی. دوبوا، و جیمز بالدوین)، و **نسل گمشده (Lost Generation)** قرار داده‌اند. (این عنوان را نخستین‌بار گرترو داشتاین به کار برد).

۱۹۳۹ تا دوران معاصر: وقوع جنگ جهانی دوم و تأثیرات ناشی از فعل و انفعالات سیاسی با مسکو، بنیادگرائی ادبی را در امریکا خاتمه داد. چندین دهه آموزه‌های مکتب نقد نوین* (که گروهی از نویسندگان محافظه کار در جنوب به نام Agrarianها **(کشاورزان)** بر آن حاکم بودند و اینها نهضت بازگشت به طبیعت را شعار می‌دادِند) بر دیدگاههای نقد ادبی امریکا سایه افکنده بود. بموجب این رویکرد آثار ادبی جدای از شخصیت شاعر یا نویسنده آن و صرفاً به لحاظ ویژگی‌های شکلی آن و بعنوان هویتی طبیعی و خودمختار بررسی می‌شد. اما گروهی دیگر به رهبری ادموند

ویلسون و لیونل تریلینگ (روشنفکران نیویورک) آثار ادبی را در بستر زندگی و خلقیات و زمان و مکان نویسنده/ شاعر آن بررسی می‌کردند و رویکردی تاریخ‌گرایانه واومانیستی به ادبیات داشتند. از دهۀ ۱۹۷۰ منتقدان امریکائی شکل‌ها و نظریه‌های پساساختگرائی* را در عمل به کار می‌برند. دهۀ ۱۹۵۰ باظهور گروه **Beat Writers**، نویسندگان ادبیات پوچ‌نما*، **شعرای کوه سیاه (Black Mountain Poets)**، شعر اعترافی*، و شعرای نیویورک، و نیز با آثار هنری میلر، و ولادیمیرناباکوف شناخته شده است.

دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ زمان ظهور پدیده **فرهنگ متقابل (Counter Cultur)** بود.

از جمله نویسندگان برجسته پس از جنگ دوم می‌توان افراد زیر را نام برد:

ولادیمیرنا باکوف، یودارا ولتی، رابرت پن‌وارن، برنارد مالامود، جیمز گالدکوزن، سال‌بلو، مری مک کارثی، نورمان میلِر، جان اُپدایک، کورت وانِگات، توماس پینچون، جان بارْث، و ای. ل. دکترو. در شعر: ماریان‌مور، رابرت پن‌وارن، تئودور روثکا، الیزابت بی‌شاپ، رابرت لاول، آلن گنیزبرگ، آدریان ریچ، سیلویا پلاث، آ. ر. آمونز، و جان آش‌بری در نمایشنامه: تورنتون وایلدر، آرثور میلر، تنسی ویلیامز، و ادوارد آلبی. از نویسندگان افریقائی ـ امریکائی: رالف الیسون، جیمز بالدوین، ریچارد رایت، گوُندُلین بروکس، زورا نیل‌هورستون، ایمامو امیری بَرَکَه، لورن هانس‌بری، نیکی جیووانی، آلیس واکر، وتونی موریسون.

گفتنی است صحنۀ ادبی معاصر در امریکا گسترده‌تر و متنوع‌تر از آن است که بتوان در حال حاضر آن را تحت تقسیم‌بندی معینی معرفی نمود.

تاریخ ادبیات انگلستان

Periods of English Literature

ـ **دوره انگلیسی قدیم** (۱۰۶۶ـ۴۵۰، م.) این دوره را دورۀ انگلوساکسون هم می‌نامند که از هجوم قبایل ژرمن به انگلستان کِلتی شروع شد و با حملۀ نورمان‌های فرانسوی پایان یافت. ادبیات انگلوساکسون‌ها تنها پس از گرویدن آنها به آیین مسیحیت در قرن هفتم از شکل شفاهی به شکل مکتوب متحول شد. از آثار این دوره بیوولف (قرن هشتم) که حماسۀ* بزرگ زبانِ ژرمن است و همچنین غمنامه*های غنائی (← شعر غنائی) «سرگردان» و «دریانورد» و «دُوِر» با موضوع‌های برگرفته از دوران پیش از مسیحیت را باید نام برد. کادمون و سینه‌ولف از شعرائی بودند که اشعارشان مضامین مذهبی و مسیحی داشت. آلفردکبیر نیز از پادشاهان ساکسونِ غربی (قرن نهم)، بسیاری از کتابهای لاتینی را به انگلیسی قدیم ترجمه کرد و وقایع‌نگاری* انگلوساکسون را بنیان نهاد.

ـ **دورۀ انگلیسی میانه** (۱۵۰۰ـ۱۰۶۶): این چهارقرن و نیم از آغاز تسلط نورمن‌ها بر انگلستان شروع می‌شود. این دوره موجب تغییرات اساسی در زبان، حیات و فرهنگ انگلستان گردید. بخشی از این دوران که سالهای ۱۳۵۰ تا ۱۱۰۰ را در بر می‌گیرد بعنوان دورۀ انگلونورمن می‌شناسند. در این دوران گویش فرانسوی بعنوان طبقۀ حاکم بر

جامعه بر تمام انگلستان غالب شد و زبان انگلیسی قدیم عمدتاً برای ترجمهٔ متون مذهبی به کار می‌رفت. ورود بسیاری از لغات فرانسوی در زبان انگلیسی رسمی حاصل این دوران می‌باشد. این دوران با ظهور چاسر و جان‌گاوِر و با ظهور زبان انگلیسی جدید یعنی زبانی که نزدیک به انگلیسی امروز است خاتمه یافت.

- دوران نوزائی*/ رنسانس (۱۶۶۰-۱۵۰۰)
- دوران الیزابت* (۱۶۰۳-۱۵۵۸)
- دوران ژاکوب* (۴۵-۱۶۲۵)

دورهٔ جمهوری (commonwealth period) یا **(puritan interregnum)**: از پایان جنگ داخلی و اعدام چارلز اول (۱۶۴۹) شروع می‌شود دو تا احیاء سلطنت* خاندان استوارت با سلطنت چارلز دوم در ۱۶۶۰ پایان می‌پذیرد. در این دوران مجلس انگلستان تحت حکومت اولیور کرامول پیوریتان بود. نمایش* به دلایل آموزه‌های دین مسیح و کیش پیوریتان بمدت ۸۰سال تعطیل شد. نوشته‌های سیاسی میلتون، و رسالهٔ سیاسی هابس با عنوان *Leviathan* (۱۶۵۱)، و آثار سر توماس براون، و اشعار هنری وان، ادموند والر، ابراهام کاولی و آندرو مارول متعلق به این دوران است.

- دورهٔ نوکلاسیک* (۱۷۸۵-۱۶۶۰)
- دورهٔ احیاء سطنت*
- دورهٔ آگوستین* (← عصر آگوستین)
- عصر احساسیگری*
- دورهٔ رمانتیک (← رمانتیسم)

- **دورهٔ ویکتوریا** (۱۹۰۱-۱۸۳۰): دورهٔ حکومت ملکه ویکتوریا و عصر گسترش امپراطوری انگلستان بود. این دوره خود به دو «دورهٔ اول ویکتوریا» و «دورهٔ دوم ویکتوریا» (۱۸۷۰) تقسیم می‌شود. این دوران عصر انقلاب صنعتی، آغاز خودآگاهیِ زنان و نهضت فمینیستی، و تأثیر تئوری اصل انواع داروین و گسترش نهضت پوزیتیویسم است. اهمّ شعرای این دوره آلفردتنی سون، رابرت براونینگ، الیزابت بارت براونینگ، ماثیوآرنولد، و جراردمانلی هاپکینز می‌باشند. مقاله‌نویسان (← مقاله): توماس کارلایل، جان راسکین، ماثیو آرنولد، و والترپاتر. رمان*نویسان: چارلز دیکنز، ویلیام تاکاری، شارلوتِ و امیلی برونته، الیزابت گاسکِل، جورج الیوت، جورج مِردیث، آنتونی ترولوپ، توماس هاردی و ساموئل باتِلر.

دو رویداد مهم ادبی که در این دوره رخ داد عبارتند از دورهٔ ماقبل رافائل یا پیش رمانتیک*، و جمال‌گرائی* و انحطاط*.

- **دورهٔ ادوارد** (۱۹۱۴-۱۹۰۱): نویسندگان، نمایشنامه‌نویسان و شعرای این دوره: توماس هاردی، آلفرد نویز، ویلیام باتلر ییتز، رودیارد کیپلینگ، جیمز بارْی، جان گالز ورثی، جورج برنارد شاو، و نیز نمایشنامه‌نویسان احیاء کِلْت مثل لیدی گریگوری، ییتز، هـ جی. سینج. بسیاری از آثار شاخص در عرصهٔ رمان*نویسی در این دوره پدید آمد مثل آثار توماس هاردِی، ژوزف کُنراد، فورد مادوکس فورد، ان گالزورثی، هـ جی. ولز، رودیارد کیپلینگ، و هنری جیمز.

- **دورهٔ جورج**: این عنوان به چند دوره در تاریخ انگلستان عطف می‌کند که جورج‌های مختلف سلطنت کرده‌اند. امّا آخرین جرج بین

۱۹۳۶_۱۹۱۰ حکومت می‌کرد. اصطلاح «شعر جورجی» (Georgian Poetry) به سروده‌هائی اطلاق می‌شود که موضوع روستائی، شیوهٔ ظریف، و قالب* سنتی دارد.

ـ دورهٔ مدرن (← مدرنیسم)

تاریخ ادبیات ایران

Periods of Persian Literature

محققان* تاریخ ادبیات هر ملّتی را برای سهولت بررسی بر حَسَب ویژگی‌های سبک‌شناختی (← سبک‌شناسی)، گرایشات، و سپس زمینه‌های تاریخی به مقاطع مختلفی تقسیم می‌کنند. تاریخ پایان یک مقطع و شروع مقطع دیگر تاریخی دقیق نیست زیرا جریان‌های ادبی مانند هر جریانِ فرهنگیِ دیگر به یکباره شروع نمی‌شود و ناگهانی پایان نمی‌یابد. بنا به رویکرد تطبیقی که بر این فرهنگ حاکم است، تاریخ ادبیات ایران، انگلستان، و امریکا هر یک بطور جداگانه امّا مختصر ذکر شده است تا ضمن آگاهی خواننده از مشخصات ادبیات در هر دوران، وی را قادر سازد با یک نگاه، مقایسه‌ای میان ادبیاتِ دوره‌ای خاص در این سه حوزه به عمل بیاورد و از این رهگذر دیدگاهی اجمالی و تطبیقی به دوران‌ها کسب کند.

تاریخ ادبیات ایران به دو عصر **قبل از اسلام** و **عصر اسلامی** تقسیم می‌شود.

عصر قبل از اسلام شامل سه دوره است:

الف) **دورهٔ قدیم اول** ـ از قدیمترین ازمنه و با قتل داریوش سوم و انقراض هخامنشیان به دست اسکندر مقدونی قرین است. این دوره نیز به چند دورهٔ کوتاهتر تقسیم می‌شود:

۱ ـ **دورهٔ ایرانی و هندی:** در این دوره زبان ایرانی‌ها و هندی‌ها یکی بوده است و تا قرن ۱۴ ق.م. را دربر می‌گیرد.

۲ ـ **دورهٔ اوستا** یا **دورهٔ مخصوص ایرانی** که از قرن ۱۴ ق.م. تا اواخر قرن هشتم ق.م. به طول انجامید و طی آن زبان ایرانی و هندی از یکدیگر جدا شد. گاتاها نمونهٔ زبان این دوره است.

۳ ـ **دورهٔ ایرانی مخلوط** یا **عصر سمیتیکی** که از قرن دهم ق.م. شروع و در نیمهٔ قرن ششم ق.م. به پایان می‌رسد. در این دوره دولت هخامنشیان تأسیس می‌شود، آشوری‌ها تسلط می‌یابند و پاره‌ای الفاظ سمیتیکی و کلمات آشوری و آداب و رسوم سامی وارد فرهنگ ایرانی می‌شود.

۴ ـ **دوره فرس قدیم:** از نیمه قرن ششم ق.م. تا سال سیصد و سی و یک ق.م. ادامه یافت. زبان این دوره از مشتقات زبان آریایی یعنی برادر سانسکریت و اوستا، پدر زبان پهلوی، و جد زبان فارسی امروزی است. آثار مکتوب این دوره کتیبه‌های هخامنشی قابل ذکر است که عموماً به خط میخی می‌باشند و قدیمترین آثار خطی ایرانیان شناخته شده‌اند.

گاتاها از اشعار این دوره است که نوعی شعر منثور* و از اشعار قدیم ایرانیان می‌باشد.

ب) دورهٔ فترت و انحطاط ادبی* که **دوره اسکندری و اشکانی** نیز نامیده شده است. در این دوره سه زبان و فرهنگ یونانی، رومی و آرامی یا قوم بنی‌سام در زبان فارسی نفوذ کرد. این دوره از سال ۳۳۱ ق.م. تا سال ۲۲۶ میلادی را دربر می‌گیرد.

ج) **دورهٔ قدیم دوم:** که سالهای ۶۵۰–۲۲۶ میلادی را شامل می‌شود.

این دوره مقارن با انقراض دولت اشکانی، انقراض ساسانیان، و قتل یزدگرد سوم در ۶۵۰ میلادی است. بعدها تمدن اسلامی بر پایهٔ تمدن ایرانی این دوره بنیان نهاده شد. زبان این دوران پهلوی بوده است که زبانی مابین فرس قدیم و فارسی امروز است. اشعار ایرانیان در این دوره قطعاً دارای وزن* لااقل به معنی مجازی یعنی وزن ایقاعی (← ایقاع) و برخوردار از نوعی سجع* است اما از عروض* نشانه‌ای در دست نیست. به سخن بهتر شعر دورهٔ ساسانیان نوعی تناسب و الحان و اوزان غنائی (← شعر غنائی) مخصوص داشته است.

عصر اسلامی

این عصر را برخی به چهار دوره و برخی به شش دوره تقسیم کرده‌اند.

در تقسیم‌بندی اول دوره‌ها از اینقرارند:

دورهٔ اول: از انقراض ساسانیان تا حمله مغول را دربر می‌گیرد. در این دوره ایران تحت حکومت خلفا، طاهریان، صفاریان، سامانیان، غزنویان، آل زیار، آل بویه / سلاجقه، اتابکان و خوارزمشاهیان قرار داشته است. این دوره را **عهد برمکی و عباسی** یا **عهد سامانی و غزنوی**، یا **عهد ابن‌سینا و فردوسی** هم می‌نامند.

دورهٔ دوم: از حمله مغول آغاز می‌شود و به انقراض صفویه می‌انجامد. این دوره عصر حکومت مغول ایلخانیان، آل مظفر، تیموریان، ترکمانان و صفویه بر ایران بوده است. این دوره را **عهد مغولی و صفوی** یا **عصر خواجه‌نصیر طوسی و سعدی** هم نامیده‌اند.

دورهٔ سوم: از انقراض صفویه تا عهد مشروطیت را دربر می‌گیرد و شامل عهد نادری، زندیه و قاجاریه می‌باشد. این دوره را **عهد قاجاری و امیرکبیر** یا **عهد سبزواری و قاآنی** هم می‌نامند.

دورهٔ چهارم: از مشروطیت تاکنون.

در تقسیم‌بندی دیگری دوران‌های تاریخ ادبیات ایران به شش دوره زیر تقسیم شده است:

۱) از ظهور اسلام تا روی کار آمدن غزنویان
۲) از ظهور غزنویان تا دولت سلجوقی.
۳) از ابتدای دولت سلجوقی تا حمله مغول.
۴) از شروع حمله مغول تا تشکیل دوره صفوی.
۵) از تشکیل دوره صفوی تا تشکیل سلسله قاجار.
۶) از ابتدای سلسله قاجاریه تا مشروطیت ایران.

(← سبک‌های شعر و نثر فارسی)

تاریخ‌گرائی نوین **New Historicism**

از دههٔ ۱۹۸۰ تاریخ گرائی نوین عنوان شیوه‌ای از مطالعات ادبی شده است که طرفداران آن در مخالفت با صورتگرائی (← صورتگرایان روسی) نقد نوین* و نقد شالوده شکنانه* اتخاذ کرده‌اند. در این رویکرد به جای آنکه اثر ادبی فارغ از عوامل محیطی و تاریخی آن بررسی شود، در متن شرایط تاریخی ـ فرهنگی زمانِ تولید اثر و نیز شرایط تاریخی ـ فرهنگی زمانِ تفسیر* اثر بررسی می‌گردد. این نوع تاریخ گرائی با تحقیقات ادبی گذشته تفاوت دارد زیرا در آن تحقیقات ادبی، عوامل سیاسی و فکری در تاریخ بعنوان «پیش زمینه»های توجیه کننده برای موضوع

مشخصّ ادبیات در زمان و مکانی خاص بکار گرفته می‌شوند.

آنچه د رتاریخ گرائی نوین صفت ممیزه آن بعنوان رویکردی پسا ساختگرا* محسوب می‌شود، پیامد مفاهیم و شیوه‌هائی است که از نظریه‌های ادبی مختلفِ اخیر و نیز از سایر نوشته‌ها جمع آوری کرده است. مهمترین این عوامل تأثیر گذار عبارتند از:

۱) نظریات منتقد مارکسیست معاصر، لوئیس آلذوسر درباب نظام عقیدتی. به عقیده آلذوسر نظام عقیدتی خود را در شیوه‌های مختلف گفتمان* در هر یک از نهادهای نیمه ـ خودمختار و در دوران‌های مختلف نشان می‌دهد. همچنین نظام عقیدتی طوری عمل می‌کند تا خوانندگانش را در موقعیت «فاعل» گفتمان، در حقیقت به نفع طبقه حاکم، تابع و مطیع خود کند. ۲) نظریهٔ میشل فوکو که مـی‌گوید الگوهای روابط قدرت در هر دوره‌ای در جامعه مفاهیم، تقابل‌ها، و درجه بندی‌های گفتمان آن دوره را تشکیل می‌دهند و بدین ترتیب این الگوها اموری چون حقیقت و دانش و هر آنچه را از نظر انسانی بهنجار می‌نامند معین می‌کند و در نهایتِ سختگیری به تعریف و طرد هر آنچیزی می‌پردازند که در آن دوره بعنوان جنایت، جنون یا انحراف جنسی شناخته شده‌اند. ۳) مفهوم محوری نقد شالوده شکنانه (← نقد شالوده شکنی) مبنی بر اینکه همه متن*ها درگیر حالتهای دلالت سازی هستند که با یکدیگر در ستیزند، و رسوخ این نظریه با نظریهٔ مکالمه‌ای بودن متون ادبیِ (← نقد منطق مکالمه‌ای) میخائیل باختین مبنی بر اینکه هر متنی شماری از صداهای مستقل و معارض را باز می‌تابد. ۴) پیشرفت‌های اخیر در مردمشناسی فرهنگی بویژه این نظر کلیفورد گیرتْس که فرهنگ متشکل است از مجموعه‌های متمایزی از نظام‌های دلالت گر و نیز استفاده وی از آنچه وی **«توصیف‌های قطور»** (thick descriptions) می‌نامد (یعنی تحلیل یا قرائت دقیق یک حادثه یا محصول اجتماعی بطوری که بتوان معنی آن را برای افراد مبتلا به آن بازگشائی نمود یا کشف الگوی سنت‌ها، رمزها، و حالات فکر که یک موضوع فرهنگی را به آن معانی مشحون می‌سازد).

لوئیس مونت دُز در توصیف تاریخ گرائی مدرن آن را «دغدغه‌ای دو طرفه نسبت به **تاریخیّت** (historicity) متون و متنیّت* تاریخ» می‌نامد. این وجه تاریخی بر مفاهیمی استوار است از این قبیل: تاریخ مجموعه‌ای از حقایق عینی و ثابت نیست همچون ادبیاتی که تاریخ با آن در تعامل است، بلکه متنی است نیازمند تفسیر؛ متن خواه تاریخی باشد خواه ادبی، بهرحال نوعی گفتمان* است که اگرچه ظاهراً واقعیت بیرونی را ارائه می‌کند یا باز می‌تابد، در حقیقت شامل آن چیزی است که محاکات* خوانده می‌شود یعنی شامل شکل‌گیری‌های کلامی است که «محصولات نظام عقیدتی» یا «ساختارهای فرهنگی» یک دوران خاص می‌باشند؛ و این محاکات‌های فرهنگی و اعتقادی در متونْ عمدتاً برای باز آفرینی، تأیید و تبلیغ به نفع ساخت‌های سلطه گری و تسلیم سازی در جامعه‌ای خاص است. در این نگرش کلّی است که بین طرفداران تاریخ گرائی نوین شاهد اختلاف

می‌باشیم. در عین حال غالب نوشته‌های تاریخ گرایان نوین مدّعی نظریات زیر هستند:

۱ ـ ادبیات در قلمروی «فرا ـ تاریخی» زیباشناسی* قرار ندارد و مستقل از شرایط اقتصادی، اجتماعی و سیاسی زمان خود نیست که بتوان آن را با معیارهای بی‌زمان هنر سنجید. برعکس، متن ادبی مانند هر متن دیگری اعم از دینی، فلسفی، حقوقی، علمی، و غیره ـ تابع شرایط زمان و مکانی است که متن در آن شکل می‌گیرد. خطای رایج در نقد ادبی آنست که متن ادبی مجموعه‌ای خودمختار از معانی ثابت تلقی می‌شود که در آن تمام کشمکش*ها بشیوه‌ای هنری حل و فصل می‌شوند. حال آنکه بسیاری از متون ادبی صداهای ناسازی را برمی‌تابند که نه تنها صدای نیروهای رسمی است بلکه صدای تمام نیروهای مخربی است که در آن دوران وجود دارند. از آن گذشته، آنچه ظاهراً حل و فصل هنری در پیرنگ ادبی است و به خواننده رضایت می‌بخشد، نوعی فریب است چرا که در صدد پوشیدن کشمکش‌های پنهان قدرت، طبقه، جنسیت، و گروههای اجتماعی است که سازنده تنش‌های واقعی و زیرینِ معانیِ ظاهری در متن ادبی می‌باشند.

۲ ـ تاریخ طرح پایدار و همگونی از حقایق و رویدادها نمی‌باشد که بتوان آن را پس زمینهٔ ادبیات یک دوران خاص یا در ارتباطی یک طرفه بازتاب شرایط مادی آن دوران به شمار آورد. برعکس ادبیات و متون ادبی از دیدگاه تاریخ گرایان نوین، در بستری از نهادها، عقیده‌ها، روابط فرهنگی ناشی از اعمال قدرت، کار و تولیدات جای دارد که به همه اینها تاریخ می‌گوئیم. این منتقدان مرزبندی‌های ذهنی بین متون ادبی و غیرادبی را زاییدهٔ نظام‌های فکری پس از رنسانس* می‌دانند.

اما آنها نیز چنین مرزبندی‌هائی را البته صرفاً برای مهارت در مباحث نقد ادبی بکار می‌گیرند و تأکید می‌کنند که باید به تمام این مرزبندی‌های تصنعی به عنوان مرزهائی کلاً نفوذناپذیر در برابر داد و ستد بین عوامل و نیروهای مختلف نگاه کرد. اصطلاحات مورد نظر تاریخ گرایان نوین برای چنین داد و ستدهائی (بین حالت‌های مختلف یک گفتمان و متن، یا بین متون مختلف، یا بین یک متن و بافت فرهنگی و نهادینه) «مذاکره»، «مبادله»، «معامله» و «گردش» است. این استعاره*ها نه تنها برای نشان دادن رابطهٔ نوسانی و دوطرفه بین شاکله‌های فرهنگ به کار می‌روند بلکه از حیث ریشهٔ لغتی نشان دهنده حدودی هستند که به کارها و ارزش‌های مناسبات مصرفی در سیستم سرمایه داری، ادبیات و زیباشناسی* و سایر نهادهای اجتماعی را تغذیه می‌کنند. گرین بلات در توضیح این نکته می‌نویسد: «مذاکره» که منجربه تولید و چرخش اثر هنری می‌شود، «مبادله سودآور متقابل» را در پی داردکه شامل «بازگشت سود و لذت می‌شود و در آن ارز، پول، و عنوانِ اجتماع بطور ثابتی دخیل هستند».

۳ ـ مفهوم مبتنی بر انسان باوری* که قائل به وجود طبیعت مشترک بین نویسنده اثر ادبی، شخصیت*های آن، و مخاطبان نویسنده

است. یکی دیگر از تصورات نادرست عقیده‌ای است که بنابه نظر بسیاری از تاریخ گرایان نوین از ابتدا به سبب فرهنگ سرمایه داری پدید آمده است. آنها همچنین این نظر که اثر ادبی را مخلوق نویسنده‌ای آزاد و خودمختار و دارای هویت واحد، یگانه و مستمر می‌داند، به بورژوازی ذاتی در نظام انسان باوری (← اومانیسم) منسوب می‌کنند. گرین بلات در مقدمه کتاب *Self Fashioning Renaissance* (1980) می‌نویسد که وی در جریان نوشتن این کتاب اعتماد اصلی را به خودمختاری بشر از دست داد زیرا «فاعل انسانی خود را بطور قابل توجهی وابسته و حاصل نظام عقیدتی حاکم بر روابط قدرت در اجتماعی معین می‌یابد». زمینه اصلی اختلاف بین تاریخ گرایان بر سر حدود حفظ ابتکار و عاملیت نویسنده در اثری است که بعنوان محصول حاضر در بازی قدرت و نظام عقیدتی گفتمانِ یک دوران تلقی می‌شود. تاریخ گرایانی که قائل به وجود آزادی و ابتکار فردی نویسنده در خلق اثر هستند با پیروان نقد سنتی که می‌خواهند هنر خاص و ابداعات (← ابداع) ادبی مؤلف را توضیح دهند تفاوت دارند زیرا تاریخ گرایان نوین در بیان این نظریه درصدد فراهم آوردن زمینه‌ای هستند که فرد بتواند به موجب آن در ساختار* قدرت اجتماعی که «بندگی» فرد و نقش وی حاصل آن است، تغییرات بنیادینی را تصور و پی‌ریزی کند.

۴ ـ خوانندگان متون ادبی نیز مثل نویسندگان آن، بندگانی هستند که توسط تشکل‌های عقیدتی و شرایط دوران خود شکل می‌گیرند و در موقعیت‌های خاصی واقع می‌شوند. بنابراین هر نوع تصوری که تفسیر و ارزشیابی بیطرفانه و غیرشخصی* اثر ادبی را ممکن تصور می‌کند از جمله تصورات باطل در آرمانگرائی انسان باورانه است. همانطور که نظام عقیدتی خواننده می‌تواند با نظام عقیدتی نویسنده متن ادبی همخوان باشد، همانطور هم خوانندگان، متن را به خلق و خوی زمان خود در می‌آورند یعنی طوری به تفسیر اختصاصات فرهنگی و زمانِ اثر می‌پردازند که گوئی اینها ویژگیهای تجربهٔ جهانی و دائمی بشر هستند.

هر کجا نظام عقیدتی خواننده با نویسنده تفاوت داشته باشد، او به تصرف در متن می‌پردازد یعنی متن را طوری تعبیر و تفسیر می‌کند که با تمایلات خودش سازگار شود. تاریخ گرایان نوین ادعا دارند که آنها نیز همچون تمام نویسندگان «ذهنیاتی» هستند که به لحاظ شرایط و گفتمان خاص دوران خود شکل گرفته‌اند از اینرو نوشته‌های نقادانهٔ خودِ آنها نیز بجای کشف مفاهیمی از پیش ساخته شده، به ساختن توصیف معنی متن و تاریخ ادبی و فرهنگی روایت شده در متن می‌پردازند. برای جلوگیری از خطر تصرّفِ بی چون و چرا در متون گذشته تاریخ گرایان نوین تأکید می‌کنند جریان تاریخ در گذر از زمان، جریانی پیوسته و منسجم نیست بلکه دارای گسل و انقطاع است. آنها امیدوارند با این برخورد بتوانند با متون گذشته فاصله‌ای را حفظ کنند و از آن جدا شوند تا آنگاه قادر باشند تفاوت بین فرضیات عقیدتی زمان خود را با زمان آن متون بطور شفاف دریابند.

عده‌ای از تاریخ گرایان نوین قرائتِ خود را از متون گذشته بعنوان «داد و ستد» بین گذشته و حال تعبیر می‌کنند. در این رابطهٔ دوطرفه ویژگیهای یک محصول فرهنگی صرفاً به نسبت تفاوت‌هایش از موقعیت تاریخ گرا در مقام فاعل قابل شناسائی هستند. این ویژگی‌ها در عوض امکان دستیابی به بینشی معقول نسبت به شکل‌گیری قدرت را مخصوصاً در مورد طبقه، نوع ادبی*، نژاد و قومیت حاکم بر زمانِ منتقد تاریخ گرا فراهم می‌آورد.

افکار، مضامین (← مضمون)، و شیوه عمل نقدِ تاریخ گرایان نوین در اواخر دهه ۷۰ و اوائل دهه ۸۰ و عمدتاً توسط نوشته‌های محققان رنسانس شکل گرفت. توجّه این منتقدان بیشتر معطوف به قالب*های خاص ادبی نظیر روستائیانه*ها، نقاب*ها و نمایشنامه*ها بود و در این بررسی بر نقش شرایط اجتماعی و اقتصادی مثل حمایت از نویسنده یا شاعر مسئلهٔ ممیّزی، و امکان دسترسی به چاپ در تشکیل متن تأکید می‌شد. آنان متن را بعنوان «موقعیتی» (site) تحلیل می‌کردند که تمایلات و ساخت قدرت را در خاندان شاهان تئودور اجرا و بازسازی می‌کند و در همان حال گوش به زنگ صدای مظلومان، حاشیه نشین‌ها، و هستی باختگان است. تقریباً همزمان با این جریان، دانش پژوهانِ دورهٔ رمانتیک (← رمانتیسم) انگلستان مطالعات مشابهی بر بینامتنیّت (← متن و نوشتار) ادبیات و تاریخ انجام می‌دادند و نظریاتی ارائه دادند مبنی بر اینکه محاکات در متون ادبی منعکس کننده واقعیت نمی‌باشد بلکه شکل «تعیّن یافته» نظام عقیدتی است. اما تاریخ گرایان آثار دورهٔ رمانتیک در تمایز از تاریخ گرایانِ آثار دوره رنسانس شیوهٔ بررسی خود را غالباً قرائت سیاسیِ متون ادبی می‌خواندند. در این شیوه قرائت آنها بر مکانیسم‌های نیمه فرویدی مثل «فرونشانی»، «جابه‌جائی» (← نقد روانشناختی تحلیلی) و «جایگزینی» تأکید می‌ورزند. بنابه ادعای این گروه عقاید سیاسی نویسنده (که نویسنده در فرآیند خلق اثر کاملاً یا تا حد زیادی نسبت به آن ناآگاه است) بطور اجتناب ناپذیری شرایط و تعارضات تاریخی زمان خود را به محاق سکوت و «خفا» می‌راند. نخستین هدف خواننده سیاسی گرای متن آنست که از این کشمکش‌ها و فشارهای سیاسی و تاریخیِ پنهان و بر زبان نیامده در متن پرده بردارد.

در دههٔ ۱۹۸۰ دیدگاهها و حوزه کاری تاریخ گرایان جدید به سرعت به تمام دورانهای مطالعات ادبی گسترش یافت و بطور فزاینده‌ای مورد بحث کنفرانس‌ها، کتابها، مجلات و مقالات قرار گرفت. منتقدان فمینیست (← نقد فمینیستی) این نگرش تاریخی را بر دغدغه‌های خود تطبیق دادند و بر نقش ساختار مذکر قدرت در تشکیل نظام‌های فکری و فرهنگی تأکید می‌نمودند. در عین حال بسیاری از منتقدانِ علاقمند به ادبیات سیاهپوستان و قومیت‌های دیگر، نقش فرهنگ سازی را که سفیدپوستان اروپائی و حاکم بر این قومیت‌ها تحمیل کرده‌اند و موجب به حاشیه راندن یا از بین رفتن دستاوردهای رنگین پوستان و غیر

اروپائیان شده، مورد تأکید قرار دادند. در دههٔ ۱۹۹۰ تاریخ گرائی نوین به صراحت شالوده شکنی* را از برتری نظری و عملی در حوزه نقد پیشرو* (avant_garde) پائین کشانده است.

اصطلاح «تاریخ گرائی نوین» را استفن گرین بلات در مقدمه‌ای که بر شماره مخصوص Gener، جلد پانزدهم نوشت (۱۹۸۲) سکه زد. اما او بیشتر میل دارد نوع نقد خود را «بوطیقای فرهنگی» (Cultural Poetics) بنامد تا دغدغهٔ خود را نسبت به ادبیات و هنر بعنوان مکمّل سایر فعالیت‌های اجتماعی که در تعاملات پیچیده خود فرهنگِ عام زمان خود را می‌سازند، به فرادید بیاورد. یکی از شیوه‌های گرین بلات آنست که نوشته‌های خود را راجع به رنسانس با لطیفه* یا اشاره به متن و موضوعی که ظاهراً ربطی به ادبیات ندارد آغاز می‌کند و موضوع انتخابی را مقید به تحلیل دقیق (یا بقول کلیفورد گیترز: توصیف قطور*) آن می‌کند تا عقیده‌ها، هنجارها، و جنبه‌های بلاغی (← بلاغت) قدرتِ نهفته در آن را بیرون بکشد و سپس این یافته‌ها را دستاویز تحلیل متن به منظور آشکار ساختن عناصر و الگوهای مشابه در متون همان دوران قرار دهد. بعنوان نمونه در مقاله‌ای با عنوان «گلوله‌های پنهان» (Invisible Bullet) گزیده‌هائی را از کتاب **گزارشی مختصر و حقیقی از سرزمین تازه بنیاد شده ویرجینیا** (A Brief and True Rrport of the New Found Land of Virginia) (۱۵۸۸) نوشته توماس هاریوت بعنوان گفتمان* شاخص در بین استعمارگران انگلیسی و امریکائی ذکر می‌کند که بدونِ آگاهی نویسنده به تأیید «فرضیهٔ ماکیا ولی مبنی بر انتساب اصل قدرت شاهانه به زورگوئی و شیادی» می‌پردازد و در عین حال نشان می‌دهد که نویسنده، خوانندگان خود را «بی هیچ مقاومتی به حفظ همان قدرت وادار می‌سازد.» گرین بلات همچنین ادعا می‌کند هاریوت به آزمایش ساختار قدرت انگلیسی می‌پردازد که بعداً با نقل صداهای مخالف سرخپوستان امریکائی که مورد ظلم و تعدّی قرار داده به آن گواهی می‌دهد. پس از آن، گرین بلات حالت‌های مشابهی از گفتمان متقابل را در نمایشنامه وسوسه / شکسپیر که بین پراسپروی رام کننده و کالیبانِ محروم شده از سرزمین بومی خود، شناسائی می‌کند و تا بدانجا پیش می‌رود که بطرزی شگفت آور حالت‌های انحرافی مشابهی در مجموعه نمایشنامه‌های «هنری» (Henry) پیدا می‌کند. در قرائت گرین بلات گفتگو*ها و رویدادهای مجموعه نمایشنامه‌های هنری حدودی را که بموجب آن قدرت شاهانه بر حسابگری، فریب و تزویر استوار است، آشکار می‌سازد. اما این نمایشنامه‌ها در نقلِ صداهای پراکنده و مخرّبِ فالستاف و دیگر نمایندگان فرهنگ‌های درجه دوم در دوران الیزابت* درنگ نمی‌کند. چنین آشکار سازی ای در عین حال برای آنست که خوانندگانش نه تنها ساختار قدرتی را که خود بندهٔ آن هستند بپذیرند، بلکه آن را مورد ستایش هم قرار دهند.

عقیده اصلی گرین بلات آنست که هر نظام سیاسی و فرهنگیِ پایدار برای حفظ قدرت خود نه تنها تا حدی به عناصر و نیروهای

براندازنده فرصت بروز می‌دهد بلکه فعالانه آن را به شیوه‌ای ترویج و تشویق می‌کند که این چالش‌ها در درون نظام حاکم جای بگیرند. این دیدگاه نسبت به گنجانیدن نیروهای براندازنده در درون نظام قدرت توسط تاریخ گرایان نوین که بر قابلیت اندیشه‌ها و کارهای براندازنده برای ایجاد تغییرات شگرف اجتماعی تأکید می‌ورزند، با عنوان دیدگاهی «بدبینانه» و «منفعل» (quietesc) مورد انتقاد قرار گرفته است.

ـــ مطالعات فرهنگی (cultural studies): از دیگر زمینه‌های مرتبط با تاریخ گرائی نوین است. این عنوان، تحلیل نقادانه تولید و دریافت تمام نهادها، فرآیندها، و محصولات فرهنگی را که ادبیات در بین آنها تنها یکی از انواع متعدد «ساختارهای نمادین» محسوب می‌شود، نشان می‌دهد. دغدغهٔ عمدهٔ این حوزه آنست که نقش نیروهای اجتماعی، اقتصادی، سیاسی، قدرت، و نیز تغییرات تاریخی آنها را در تولید، نگهداری، و ترویج معانی، «حقیقت»، ارزش‌ها، و در نهایت وضع نسبی پدیده‌های مختلف فرهنگی و نهادهای متعلق به آنها شناسائی کند.

یکی از پیامدهای غالب در این رویکرد وارونه کردن تمایز درجه بندی شده بین هنر و ادبیات درجه یک با هنر و ادبیات درجه چندم است، به این معنی که به جای محوریت ادبیات نخبگان، محصولات ادبی و هنری طبقات پائین اجتماع، عوام، و نژادهای دیگر مرکزیت می‌یابد، و در مواد درسی برنامه‌های دانشگاهها، حاکمیت تک فرهنگی جای خود را به حاکمیت چند فرهنگی می‌دهد. برخی از پیروان مطالعات فرهنگی، جهت نوشته‌ها و تعالیم خود را به ایجاد تغییر در مناسبات موجود قدرتی سوق می‌دهند که به عقیده آنان در حال حاضر بوسیلهٔ جنسیّت، نژاد، طبقه اجتماعی، یا قومیّتِ برتر اداره می‌شود.

تاریخیت (← تاریخ‌گرایی نوین)

تازگی (← ابداع نوین)

تأسیس (← قافیه)

تباین (← افتنان)

تبدیل (← بسط)

تبعی (← گویش)

تجاهل‌العارف (← پرسش بلاغی)

تجزیه و تحلیل **Analysis**

تجزیه در لغت به معنی جزء جزء کردن و موشکافی است و تحلیل در لغت به معنی حل کردن است و در اصطلاح نقد ادبی* مطالعهٔ دقیق عناصر گوناگون و بررسی رابطهٔ میان آنها را با یکدیگر در اثر ادبی گویند.

در اصطلاح ادب، تجزیه همراه با ترکیب، صنعتی دستوری است که بدینگونه آن را تعریف می‌کنند «تحلیل مفردات عبارتها و جمله‌ها طبق قواعد صَرْف، بدون در نظر گرفتن رابطه و ترکیب آنها.»

تجلّی **Epiphany**

تجلّی در لغت به معنی آشکار و روشن شده و جلوه کردن است. در ادبیّات فارسی گاه کنایه‌ای از نور خداست که پس از طیّ منازل سلوک و رسیدن به مقام فناء فی اللّه، و به اصطلاح عُرفا، پس از سیر و سلوک فراوان بر دل سالکان می‌تابد و گاه کنایه از ظهور نور الهی است بر کوه طور که حضرت موسی از آن بیهوش شد:

آن سهیل است برق هیبت او
که تجلّیش سِکْنه طور است

ابوالفرج رونی

(فافد)

در آئین مسیحیّت تجلّی نام جشنِی مسیحی است که در ششم ژانویهٔ هر سال برگزار می‌شود و در این روز یحیی تعمیددهنده، عیسی مسیح را تعمید می‌دهد و روح القدس به صورت کبوتر بر بالای سر آنها ظاهر می‌شود و این روز به «طلوع آفتاب» معروف است.

درادبیّات انگلیسی، جیمز جویس نویسندهٔ ایرلندی، برای نخستین بار این واژه را در ادبیات به کار بست و آن را به معنی مکاشفه‌ای معنوی و ناگهانی که برای ذهن هنرمند هنگام مواجهه با منظره و شیئی عادی رخ می‌دهد، به کار برد.

پیش از جویس، شعرای عارف مسلک و مذهبی انگلیسی از جمله جرج هربرت، هنری وان و جرارد مانِلی‌ها پکینز در اشعار خود به بیان مکاشفات روحانی پرداخته‌اند. اشعار وردزورث، شاعر رمانتیک (← رمانتیسم) انگلیسی نیز مشحون به توصیف و بیان این تجربیّات روحانی است. وردورث، این لحظات را چون «برق» (moment) می‌نامد. او در کتاب چهارم پیش درآمدها می‌نویسد هنگامی که برای نخستین بار با دلیجانی از حاشیهٔ لندن گذر می‌کند، اَشکال عادی خانه‌ها، پیاده‌روها و خیابانها به ناگاه بر او نیرو و معنائی ژرف را آشکار می‌کنند:

...'t was a moment pause,-
All that took place within me came and
As in a moment;yet with time it dwells,
And grateful memory,as a thing divine.

ترجمه:... درنگ برق بود؛
آنچه در من روی داد، چنان پیدا و پنهان شد
که برقی [می‌آید و می‌رود]؛ امّا برقی که
سَکنهٔ زمان است

این تجربهٔ معنوی بویژه در آثار جیمز جویس، نویسنده ایرلندی اهمیت می‌یابد زیرا اساس درک آثار این نویسنده مثل برخاستن فینیقیان و تصویر هنرمند به عنوان مرد جوان مبتنی بر درک چنین تجاربی می‌باشد. به عنوان نمونه در فصل چهارم از کتاب تصویر هنرمند به عنوان مرد جوان نویسنده برخورد استفن را با دخترکی در ساحل دریا چنین توصیف می‌کند:

تنها و بی‌حرکت به دورهای دریا نظر داشت؛ و وقتی حضور و ستایش چشمان او را احساس کرد، چشمانش را در انقیاد کامل نگاه او [استفن]، بی هیچ شرم یا دریدگی، به سویش چرخاند. دخترک نگاه او را مدّتی طولانی تحمّل کرد و بعد به آرامی چشمانش را از او برگرفت و به آب دوخت و در آن حال آب را به نرمی با پاهایش این سو و آن سو زد. اوّلین صدای نرم حرکت سبُک آب، سکوت را شکست، ضعیف و نرم و زمزمه گر، نرم همچون ناقوس خواب؛ این سو و آن سو، این سو و آن سو، و بعد تشعشع ضعیفی بر گونه‌های دخترک درخشید.

ـ ای خدای آسمانی! این روح استفن بود که در جذبهٔ شعفی کُفرآمیز چنین فریاد برآورد.

ناگهان از دخترک روی برتافت و در عرض کرانه پا به گریز نهاد. گونه‌هایش برافروخته بودند؛ بدنش در تاب و تب بود؛ اندامهایش

می‌لرزیدند. همین‌طور رفت و رفت و رفت، تا آن طرف شنها، و در آن حال دیوانه‌وار برای دریا آواز می‌خواند و فریاد می‌کشید تا به ظهور زندگی که او را فریاد کرده بود، سلام دهد.

خیال دختر برای همیشه تا اعماق روحش نفوذ کرده بود و هیچ حرفی سکوت روحانی خلسهٔ او را بر هم نمی‌زد. چشمان دختر او را فراخوانده بودند و روح [استفن] پذیرای این دعوت شده بود. زیستن، گمراهی، سقوط، فتح، بازآفرینش زندگی از زندگی! فرشته‌ای نافرمان بر او ظاهر شده بود؛ فرشتهٔ جوانی و زیبائیِ فانی، فرستاده‌ای از فضاهای روشن و صادق زندگی، تا در یک لحظه از خلسه و شور، دروازه‌های رو به شکوهمندی را پیش رویش بگشاید. رفت و رفت و رفت و رفت!

جویس می‌نویسد: «منظورش [استفن] از تجلّی، حدوث جلوه‌ای روحانی و ناگهانی بود. ذات و ماهیّت او، از پس پوشش ظاهریش بر ما آشکار می‌شود. ذات عادی‌ترین ماده‌ها به نظرمان متشعشع می‌رسد و [بدین‌سان] ماده به مرحلهٔ تجلی دست می‌یازد.»

در ادبیات فارسی اشعار عارفانه، سرشار از بیان اینگونه لحظات مکاشفه و الهام* است. برای مثال آغاز مثنوی معنوی بیانگر همین تجربهٔ شهودی از تجلّی نور خدا در اشیاء و مناظر مادّی و عادی است:

بشنو از نی چون حکایت می‌کند
وز جدائی‌ها شکایت می‌کند
کز نیستان تا مرا ببریده‌اند
از نفیرم مرد و زن نالیده‌اند

شاعر در رابطهٔ میان نی و نیستان، تجلّی نور خدا و ماهیّت الهی انسان را می‌بیند. سراسر مثنوی مشحون به اینگونه مکاشفات روحانی است. در غزلیّات عارفانهٔ حافظ نیز می‌توان نمونه‌های فراوان تجلّی نور خدا را در نمودهای مادی پیدا کرد. برای مثال غزلی (← غزل) که با مطلع (← مطلع) زیر آغاز می‌شود:

در خرابات مُغان نور خدا می‌بینم
ای عجب بین که چه نوری ز کجا می‌بینم

یا غزلی دیگر با این مطلع:

در ازل پرتو رویت ز تجلّی دم زد
عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد

و در غزلی این تجربه را چنین بازمی‌گوید:

بیخود از شعشهٔ پرتو ذاتم کردند
باده از جام تجلّی به صفاتم دادند

از بین شعرای معاصر، سهراب سپهری در شعر «صدای پای آب» تحت تأثیر تجربهٔ اینگونه تجلیات عارفانه است وقتی که می‌گوید:

و خدائی که در این نزدیکی است:
لای این شب‌بوها
پای آن کاج بلند
روی آگاهی آب
روی قانون گیاه. (سطور ۱۲-۸)

و:

من در این خانه به گمنامیِ نمناکِ علف نزدیکم
من صدای نَفَسِ باغچه را می‌شنوم؛
(سطور ۲۲۴-۲۲۲)

در شعر «آب» این شهود ناگهانی و عارفانه در میانهٔ شعر سبب می‌شود روح شاعر به معرفتی تازه نسبت به جهان پیرامونش دست یابد:

زن زیبائی آمد لب رود.
آب راگل نکنیم.
روی زیبا دو برابر شده است.

از جملهٔ شعرا و نویسندگان انگلیسی که در آثار خود به بیان این تجلیّات روحانی پرداخته‌اند می‌توان از جرج هربرت، هنری وان، جرارد مانلی هاپکینز، ویلیام وردزورث و جیمز جویس نام برد. جرارد مانلی هاپکینز شاعر مذهبی انگلیسی، در بسیاری از اشعار خود پدیده‌های طبیعت را جلوه‌های حضور خداوند می‌داند. ویلیام وردزورث نیز در پس پدیده‌های ساده و معمولی طبیعت و مناظر اطراف خود معانی عمیق فلسفی را تجربه می‌کند.

تَجَمّع واکی **Phonetic Intensive**

مجاورت چند واکه به نحوی که صوت حاصل از ادای آنها، با معنی نهفته در کلمهٔ موردنظر تناسب داشته باشد. برای نمونه تجمّع واکه‌های «پ، ا، ش» در «پاش» در ابتدای کلمهٔ پاشیدن یا «پ، خ، ش» در کلمهٔ «پخش» رسانندهٔ مفهوم تفرّق است.

در انگلیسی تجمّع واکه‌ها «fl» اغلب دلالت بر نور لغزان می‌کند به اعتبار کلمات flame (شعله)، flash (جرقه)، flicker (سوسوزدن). از این خاصیّت در ایجاد موسیقیِ متناسب با مضمون شعر* یا نثر* استفاده می‌شود.

تجنیس قافیه (← قافیه)

تحدید **Limitation**

فرآیندی معنا شناسیک (← معناشناسی) است که به موجب آن معنی کلمه بر اثر مرور زمان محدودتر می‌شود. مثلاً کلمه meat (گوشت) که زمانی در انگلیسی به معنی غذا بود امروزه فقط به معنی «گوشت حیوانات» است. بقایای معنی وسیع‌تر و قدیم را می‌توان در این ضرب‌المثل* انگلیسی یافت که:

One man's meat is another man's poison

«قوت یکی سمّ دیگری است». یا در فارسی لغت «آشنا» که در اصل به کسی می‌گفته‌اند که شناکردن می‌دانسته است. (لغت فرس)

تحدید فرآیند مخالف بسط* است. تحدید معمولاً در زبانشناسیِ تاریخی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

(LT&C ،ص ۱۶۹)

آگاهی از معانی اولیه برخی کلمات می‌تواند کمک مؤثری به درک بهتر در تفسیر* و تعبیر شعر بنماید.

تحشیه **Annotation**

در لغت به معنی حاشیه نوشتن بر کتاب، آرایش کردن کنارهٔ جامه با طراز و جز آن، و حاشیه‌نویسی است.

تحلیل پدیدارشناختی (← نقد خواننده محور)

تحلیل گفتمان (← انسجام)

تحویل، صنعت (← مدح شبیه به ذم)

تخفیف (← رندانه گوئی)

تخلص (← قصیده)

تخیّل ابتدائی (← تخیّل)

تخیل / تصویرگری / تصور یا پندار **Imagination/Fancy**

تخیل یا تصویرگری از مباحث حوزه‌های روانشناسی و زیبائی‌شناسی* می‌باشد. نزد روانشناسان، تخیل کوششی است که ذهن برای رهایی از واقعیت انجام می‌دهد تا بدان پناه برد و التیام یابد. چنانچه دامنه تخیل به دنیای واقعی گسترش یابد چنانکه مرز بین

دنیای واقعی و تخیل درهم بریزد. چنانکه انسان دچار روان پریشی می‌شود. اما از نقطه نظر روانشناسی تخیل بر دو نوع است: حضوری و خلاق. تخیل در صورتی حضوری است که اموری که سابقاً ذهن را عارض شده‌اند با همان ترکیب قبلی خودشان در ذهن حاضر شوند. و تخیل خلاق از ترکیبات بدیع و ساختارهای نوین که از صور معانی در ذهن پیدا می‌شوند. (ص ۶۷ رساله دکتر سهیلا صلاحی مقدم)

در زیبائی‌شناسی، تصویرگری و تخیل کوششی است که ذهن خلاق به کار می‌برد تا میان اجزاء طبیعت پیوندی نو و بدیع بیافریند. یعنی شاعر آنچه را دیگران با هوش خود دریافت می‌کنند از پیرامون خویش برمیٔ‌گزیند و بعد آنرا طی یک فعل و انفعال ذهنی بازسازی و بازآفرینی می‌کند. به لحاظ همین نقش خلاق، تخیل از دیر باز مورد توجه صاحبنظران ادبی بوده است.

در غرب از قرون وسطی و دوران رنسانس* بار دیگر دیدگاههای ارسطو و افلاطون نسبت به این مقوله مطرح شد. می‌توان گفت بحث در باب این فرآیند در قرون وسطی رویکردی متمایل به دیدگاههای ارسطو داشت و در دوره رنسانس رویکردی افلاطونی. شکسپیر با الهام از دیدگاه افلاطونی در نمایشنامه رویای نیمه شب تابستان تخیل را اینگونه تعریف می‌کند: lunatic,the lover,and the poet, (V,I)

«دیوانه، عاشق، و شاعر همگی از تخیلی بس فشرده برخوردارند.»

و نیز در همانجا:

Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;
And, as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitaion and a name.

«چشمان شاعر در چرخشی ظریف و دیوانه‌وار از آسمان به زمین و از زمین به آسمان نظر می‌افکند و، در حالیکه تخیل به چیزهای ناشناخته تجسم می‌بخشد، قلم شاعر بدان‌ها شکل می‌بخشد، و به نیستِ اثیری نام و محملی آشنا می‌بخشد.»

از نظر اندیشمندان دوران الیزابت*، شعر* ماهیتی ربوبی دارد که باعث می‌شود چیزهایی ماوراء قدرت عقل بر زبان جاری شود. ادراک شهودی با خلق شعر موجب بصیرت درونی می‌شود. این معنی توسط بیکن در کتاب دوم پیشرفت یادگیری *The Advancement of Learning* چنین بیان شده است: همواره شعر را دارای نقشی الهی دانسته‌اند زیرا با ارائه چیزهایی در پاسخ به تمایل اندیشه موجب انگیزش اذهان می‌گردد، حال آنکه عقل است که موجب اطاعت و انقیاد به طبیعت اشیاء می‌شود.

سر فیلیپ سیدنی، منتقد برجسته دوران رنسانس در کتاب دفاع از شعر *Apologie for Poetrie* (1595) می‌گوید که شعر به واسطه تخیل، استعاره*، و همانند سازی، در عین التذاذ، هدایت هم می‌کند و در عین حال شاعر آنچه را در طبیعت می‌بیند، تغییر می‌دهد و خود به خلق چیزهایی می‌پردازد که پیش از آن وجود نداشته است.

در قرن هفدهم و در آراء اندیشمندانی نظیر

هابس، جان لاک و آدیسون، رویکرد فلسفه به تخیل عمدتاً رویکردی تجربی بود که زمینه ساز نظریه‌های روانشناسی در نقد زیبائی‌شناسی و نقد ادبی* نزد تجربیون قرن هجدهم گردید. هابس معتقد بود که منشأ معرفت انسان تجربه‌های حسی او است: تصویرهایی که انسان به واسطه این حواس در حافظه می‌اندوزد منشأ تمییز و تخیل می‌شود. تخیل شباهت‌ها را می‌بیند و تمییز تفاوت‌ها را و از آنجا که تمییز برای هابس همان حافظه است، همیشه باید تخیل را در کنار خود داشته باشد.

آثار این نگرش در آراء جان درایدن و دیگر نظریه پردازان ادبی و فلسفی این قرن مثل جان لاک و آدیسون کاملاً هویداست. جان لاک ضمن موافقت با آراء جان درایدن به جای fancy از واژه wit برای تخیل و تصویرگری استفاده می‌کند، و آدیسون با توسع در نظریه تداعی معانی*، اهمیت دلالت‌های الزامی* کلمات را در حد دلالت‌های مطابقه‌ای* خاطر نشان می‌کند.

در قرن هجدهم فرآیند نوآوری و خلاقیت ذهن مورد توجه نظریه پردازانی نظیر هارتلی در کتاب مشاهداتی بر ذهن Observations on Mind (1749)، جوزف پرستلی در کتاب ذهن Mind و هیوم در کتاب‌های Treatise of Human Nature (1739) و Human Enquriy Concerning Understanding (1748) و شافتسبری در Charactristiks (1711) و اکساندر جرارد در Essay on Genius (1770) شد. بطور کلی تا قرن هجدهم، fancy و imagination محمل مفاهیم تقریباً یکسانی بودند، و تعقل گرایی این دوران برای قدرت تمییز مقامی والاتر و نقشی اداره کننده نسبت به تخیل قائل بود. در آراء ساموئل جانسون و اندیشمندان نو کلاسیک (← نوکلاسیسیسم)، قدرت تمییز دارای استدلال، متانت، کف نفس، نظم و توازن بود و کارآیی تخیل مورد تردید این متفکران قرار داشت.

اما در اواخر این قرن ویلیام بلیک دیدگاهی متفاوت از تجربیون ارائه داد. بنابه دیدگاه عارفانه بلیک، روح بشر پیش از تولد هستی داشته است و از همان زمان دارای معرفتی شهودی نسبت به جهان روحانی بوده است. نظم طبیعی، جلوه بیرونی جهان روحانی و الهی است. برای بلیک تمام موجودات جهان طبیعی، معنا و مفهومی روحانی دارد و جهان پر از نماد*های آن اشکال آرمانی است. کار تخیل رمزگشایی از این نمادها و ارائه آن در شعر است. از اینرو بلیک به جای رویکردی فلسفی و تعقل گرایانه، معتقد به بینشی عرفانی و شهودی است.

این دیدگاه شهودی ویلیام بلیک که سرآغاز بینشی درون گرایانه و شهودی در مکتب* رمانتیسم* بود، توسط ساموئل کالریج به تأسی از آراء جان لاک، هارتلی، و برکلی و با نگرشی افلاطونی اینگونه تبیین شد: بودن یعنی ادراک، و هر چیزی به عنوان یک اندیشه در ذهن خداوند هستی دارد، پس طبیعت جزیی از خداوند و زبان اوست. با کشف این زبان جاودانی طبیعت، کالریج تخیل (imagination) را متفاوت از تصور یا پندار (fancy) تبیین کرد: تصور fancy حالتی از حافظه است فارغ از زمان و مکان که تمام

حیات خود را از قانون تداعی‌ها می‌گیرد ولی تخیل imagination بر دو نوع است: **ابتدایی (primary)** و **ثانوی (secondary)**. تخیل ابتدایی عامل نخست ادراکات بشر است و بین محسوسات و ادراکات تفاوت قائل است و در نزد همه انسان‌هایی که قوه دراکه دارند مشترک است. اما تخیل ثانوی یا شاعرانه انعکاس تخیل نخست و همزاد اراده آگاهانه است که به لحاظ عاملیت با تخیل نوع نخست یکی است و به لحاظ درجه و نقش عملکردی با آن تفاوت دارد. این تخیل شاعرانه همه چیز را حل می‌کند، از هم می‌گسلد، درهم می‌شکند تا دوباره خلق کند. برای کالریج آنچه تخیل شاعرانه یا خلاق است همان تخیل ثانوی است که قوه‌ای برتر است و با تصور fancy به تخیل کمک می‌کند.

اندیشمندان اسلامی و ایرانی عمدتاً تخیل را در برابر mimesis ارسطو گرفته‌اند که از جمله مشتقات ایهام* بوده است. نزد شعرای ایرانی تخیل همان تخییل است. (← تصویر)

بطور کلی و با عنایت به پیشینه مباحث فلسفی‌و زیباشناسیک، ادبی می‌توان چنین خلاصه کرد که تخیل و تصویرگری شاعرانه توان خلق تصاویر ذهنی یا حسی و ارائه آن به کمک تصرفات بیانی گوناگون همچون انواع مجاز* یا توصیف‌های ساده است. هنرمند در فرآیند تصویرگری، مواد خام پیرامون خود را که حاصل تجربه‌های حسی وی است، در موقعیت‌های متفاوتی از موقعیت‌های واقعی آنان قرار می‌دهد و به آفرینش دنیای تازه‌ای دست می‌زند.

تخیّل ابتدائی (← تخیّل)

تخیّل ثانوی (← تخیّل)

تخییل (← کلاسیسیسم)

تخییل / محاکات **Imagination/Mimesis**

تخییل در لغت به معنی به خیال انداختن و تهمت به کسی متوجّه ساختن است، عین قول کسی را نقل کردن، باز گفتن، مشابه بودن، گفتگو و شباهت است.

در بدیع (← صنایع بدیع)، تخییل از جمله مشتقات ایهام* به حساب آمده است و آنست که گوینده یا نویسنده در نظم* و نثر* لفظی بیاورد که دارای دو معنی نزدیک و دور باشد و ذهن شنونده از معنی نزدیک به معنی دور که منظور و مقصود نویسنده است، منتقل شود، برای مثال در بیت* زیر:

به راستی که نه همبازی تو بودم من
تو شوخ دیده مگس بین که می‌کند بازی

سعدی

«بازی» در مصراع* اوّل بازی کردن است امّا در مصراع دوّم به معنی باز (پرندهٔ شکاری) است که با یاء نسبت آمده است.

همچنین در برخی از متون بلاغی (← بلاغت) قرن هشتم هجری تخییل از جملهٔ صناعات بدیع محسوب شده است، مثلاً صاحب الطراز مانند عدّه‌ای از شارحان ارسطو، تخییل را صناعتی بدیعی و برابر با تشخیص* به کار برده است.

امّا تخییل به عنوان برابر نهادهٔ اصطلاح mimesis در کِلام ارسطو (فنّ شاعری) از مقولهٔ صناعات بدیعی در می‌گذرد و به تبیین طبیعت و جوهر شعر* مربوط می‌شود. منظور ارسطو از واژه یونانی mimesis «نوعی ظهور و انعکاس تصویری طبیعت یا جهان خارج است» در این انعکاس، تقلید سطحی

مورد نظر نیست بلکه مقصود آنست که شاعر آنچه را از واقعیّت می‌گیرد به صورتی والاتر (در تراژدی*) یا پائین‌تر (در کمدی*) نشان دهد و در این راه از ذوق سلیم و هنر شاعری خود بهره گیرد.

این معنی با مفاهیمی که در متون فلسفی و منطقی فارسی و عربی برای تخییل ذکر شده کاملاً برابری می‌کند. برای مثال فارابی در احصاءالعلوم تخییل را چنین تعریف می‌کند:

«اقاویل شعریه، آنهاست که از چیزهائی ترکیب یافته باشد که مایهٔ تخیّل شود بدان گونه که چیزی یا حالتی را از آنچه هست برتر یا فروتر نشان دهد، خواه از نظر زشتی یا بزرگواری و خواری یا چیزهای دیگر مانند آن.»

نظیر همین تعریف را ابن سینا در فنّ‌الشعر و خواجه نصیرالدّین طوسی در اساس الاقتباس برای تخییل بیان کرده‌اند.

پاره‌ای از شارحان ارسطو نیز در برابر mimesis واژهٔ محاکات را بکار برده‌اند، امّا عدّه‌ای از صاحبنظران عقیده دارند که محاکات به معنی تقلید کردن است و وسعت معنائی mimesis را نمی‌تواند بیان کند. از مجموع این آراء چنین نتیجه گرفته‌اند که تخییل مناسب‌ترین معادل برای اصطلاح یونانی mimesis است.

شعرای ایرانی نیز از دیرباز تخییل را به معنای تصویر و تخیّل به کار برده‌اند چنانکه سنائی گوید:

بگذر از نفس طبیعی تا نباید جانت را
صورت تخیل هر بی‌دین به برهان داشتن

سنائی

(صخدشف)

در مباحث ادبی انگلیسی، در دوران نو کلاسیک (← نوکلاسیسیسم) mimesis با همان تعبیر ارسطوئی مورد توجّه شعرا و نویسندگان بوده است. اُدبای نو کلاسیک در تعریف شعر، آن را تقلید از **طبیعت تحت ضابطه** **(nature methodized)** می‌نامند چنانکه الکساندر پوپ گوید:

Those RULEs of old discovered,not devised,
Are Nature still,but Nature methodized:
Nature,like liberty,is but restrained
By the same laws which herself ordained.

ترجمه:

آن قواعدی که از قدیم کشف شده‌اند، و تحریف نشده‌اند همان طبیعت است، اما طبیعت تحت ضابطه: طبیعت، همچون آزادی، به همان قوانینی مکلّف است که خود وضع کرده است.

در عین حال، ادبای نو کلاسیک قرن هجدهم نسبت به این که آثار ادبی کدام یک از جنبه‌های جهان خارج را تصویر کند با یکدیگر اختلاف نظر داشته‌اند.

با پیدایش مکتب* رُمانتیسم* که به موجب نظریه بانیان آن، شعر اساساً بیان احساسات و تخیّلات درونی و شخصی شاعر تعبیر می‌شد، mimesis اهمیّت پیشین را در مباحث نقد ادبی* از دست داد.

امّا در دوران معاصر بار دیگر مسألهٔ mimesis مورد توجّه برخی منتقدان ادبی مثل آر.اس. کرین و دیگر منتقدان مکتب شیکاگو (← منتقدان شیکاگو) قرار گرفته است.

تداخل گونه رفتاری (← ثبت کلامی)

تدارک **Epitrope**

در لغت فراهم کردن، تهیه کردن، آماده

ساختن، باز به دست آوردن، عوض چیزی را فراهم کردن، تلافی کردن، دریافت خطا و اشتباهی را، اصلاح کردن، به هم رسیدن، تلافی و اصلاح است و در اصطلاح بدیع (← صنایع بدیع) آن است که شاعر یک معنی را به نفی یا به اثبات آورد، سپس آن را به وجهی تدارک کند، یعنی شرطی در میان آورد که آن صفت عوض شود:

کجا توانم مالید کعبتین دو عدو
بلی اگر تو دهی مر مرا به حق یاری
(فافد)

و در انگلیسی:

The noble Brutus
Hath told you Caesar was ambitious.
If it were so,it was a grievous fault,
And grievously hath Caesar answered it.
(Shakespeare)

ترجمه:

بروتوس شریف
به تو گفته است که سزار جاه‌طلب است.
اگر چنان باشد، خطائی تأسف‌بار است،
و سزار به طرزی تأسف‌بار بدان پاسخ گفته است.

تداعی **Association**

تداعی در لغت به معنی همدیگر را خواندن است و در روانشناسی رابطهٔ میان یک پدیده با اندیشه‌های مربوط به آن را تداعی گویند. هر قسم ادراک حسّی یا هر فکری می‌تواند با چیزی از گذشته ارتباط پیدا کند. کالریج، مُنتقد و شاعر رمانتیک، تداعی را چنین توصیف می‌کند: هر فکری به واسطهٔ ارتباط با مسائل دیگر از قدرت تداعی و فراخوانی برخوردار است. همچنین هر نمود کوچک و جزئی قادر است کلّ پدیده‌ای را که آن نِمود فقط قسمتی از آنست، در ذهن انسان بیدار کند. مارسل پروست نویسندهٔ فرانسوی، رمان* خود را موسوم به در جستجوی گذشته با استفاده از قدرت تداعی نوشته است.

تداعی معانی **Association of Ideas**

پی بردن از معنیی به معنی دیگر و از مفهومی به مفهوم دیگر است.

تداعی معانی و مفاهیم نزد اشخاص مختلف به دلیل تجربیات، خاطرات و ادراکات ناهمگون متفاوت است. رؤیت قرص ماه برای کسی می‌تواند یادآور تجربهٔ خاصی بشود که او در یک شب مهتابی مثلاً وقتی کوره راهی کوهستانی را برای رفتن به بالین مادر محتضرش در دهکده طی می‌کرده است باشد. چناچه او در آن حال صدای جیرجیرکها، عوعوی سگی از آبادی دور دست یا صدای حرکت خزنده‌ای را هم به روی زمین شنیده باشد، بعدها به محض دیدن قرص ماه، تمامی آن خاطرات و حوادث به طور زنجیره‌ای یا همزمان در خاطرش جان می‌گیرند. بدین ترتیب قرص ماه تمامی معانی و مفاهیم پیوسته با تجربهٔ آن شب بخصوص را به ذهن شخص فرا می‌خواند.

تداعی معانی مبنا و اساس شعر است و در داستان* نویسی نوین نیز اساس فنّ تک‌گوئی* و جریان سیّال ذهن* می‌باشد.

تَذْنیب **Paragoge**

در بلاغت* به معنی دُم، حرف الحاقی، حرکت و هجای* زائد، و در اصطلاح شعر* آن باشد که در لفظی حرفی زیاد کنند تا وزن* شعر درست آید چون حرف «واو» در کلمهٔ «سخن» در بیت* زیر:

بـــودنی بـــود مـــی بیار کـنون
رطل پـر کـن مگـوی تـو بیش سُخُن
(ک.ج ۱)

در انگلیسی مانند آنکه به haste حرف n اضافه شود: hasten

تراژدی Tragedy

تـراژدی در لغت از واژهٔ یـونانی tragoidia بـه معنی «آواز بُز» مشتق شده است و در اصطلاح قالبی (← قالب) کهن در نـمایش* است کـه سـقوط انسـانی سـعادتمند را از شـوکت و بزرگی به ذلّت و نگـونبختی نشـان مـی‌دهد. قـدیم‌ترین تـعریف تـراژدی در کـتاب فنّ شاعری / ارسطو آمـده است. ارسـطو در ایـن کتاب تراژدی را مقدّم بر سایر انـواع شـعر* آورده است و تعاریف خود را از تراژدی‌های اشیل، سوفوکل و یوریپید استنتاج کرده است. بر این مبنا، ارسـطو تـراژدی را بـاز آفـرینی و محاکات* عملی (← عمل داستانی) جدّی و عظیم می‌خواند که به زبان شعر و مشحون به انواع صناعات و آرایشهای لفظی نمایش داده مـی‌شود؛ عـمل داسـتانی در تـراژدی دارای کیفیّتی است که دو عاطفهٔ رقّت و ترس را در تماشاگر برمی‌انگیزد و انگیزش این دو عاطفه سـبب پـالایش و تـزکیه* روان انسـان از مزاحمت آنها می‌شود. در باب تزکیه به تعبیر ارسـطو، نـاقدان و انـدیشمندان نـظریات گوناگونی ابراز کرده‌اند امّا عـموماً بـر ایـنکه تراژدی با فراهـم سـاختن شـرایـط تـخلیه و پالایش روانی برای تماشاگر، به جای نومیدی تأثیری مثبت بر او می‌نهد، اتفّاق نـظر دارنـد. ارسطو این تأثیر خاص را وجـه تـمایز مـیان تراژدی، کمدی* و سایر انواع شعر می‌داند و از آن به منزلهٔ عـاملی در انـتخاب شـخصیّت اصلی* و ساختار، پیرنگ* تـراژدی استفاده می‌کند. بنابراین، طبق تعریف ارسطو، قهرمان تراژدی* باید از خصوصیّاتی برخوردار باشد که سقوط او به مؤثّرترین حدّ ممکن دو عاطفه ترس و رقّت را در تماشاگر برانگیزد: به ایـن منظور، قهرمان تراژدی انسـانی است بـهتر و برتر از انسان عادی و برخـوردار از عـظمت، قدرت و محبوبیّت که فـطرت او آمـیزه‌ای از نیکی و بدی است. در نـتیجه، عـلّت سـقوط چنین انسانی از سعادت به نگونبختی ناشی از وجود همان بدیهای اندکی است که از آن بـه نقیصهٔ تراژیک* تعبیر شده است و به خطای تصمیم‌گیری از جانب قهرمان تراژدی مُنجر می‌شود.

از سـوی دیگـر، سـقوط و بـدبیاری ایـن قهرمان بدان علّت در تماشاگر احساس رقّت را برمی‌انگیزد که او انسانی برتر و بهتر بـوده است، امّا ترس تماشاگر از آن است که مـبادا خـود او در مـقام انسـانی کـه از هـر حـیث ضعیف‌تر از قـهرمان تـراژدی است مـرتکب لغزشهای مشابهی بشود.

ارسطو در بحث راجع به تـراژدی، پـیرنگ خوب را به عنوان ابزاری مؤثر برای انگـیزش این دو عـاطفه نـام مـی‌برد و بـه ایـن مـنظور می‌گوید که پیرنگ بـاید از شـبکهٔ اسـتدلالی محکمی برخوردار باشد زیرا کمال پیرنگ در آن است که حوادث تنها به لحاظ ارتباط علّت و معلولی (و نه تـرتیب زمـانی) در آن جـای می‌گیرند. از این نقطه‌نظر، سیر حوادث باید به گونه‌ای باشد کـه بـه طـور اجـتناب‌ناپذیری منجر به بـروز فـاجعه* و مـصیبت بشـود و

مصیبت با واژگونی* اقبال قهرمان همراه باشد.

خصوصیّات اصلی تراژدی‌های یونان باستان که زیربنای نظریه‌های ارسطو بوده‌اند، به اجمال از این قرار است:

همسرائی (← همسرایان) و رقص جشنواره‌های کهن را در کنار تک گوئی* و گفتگو* حفظ کرده است و مجموعه‌ای است از رویدادها یا داستانهای فرعی که عمل داستان را دربرمی‌گیرند. این رویدادها را چکامه*های همسرایان به یکدیگر می‌پیوندد یا از یکدیگر جدا می‌کند و تفسیر* مداومی را بر عمل نمایش میسّر می‌سازد، و سرانجام در اجرای تراژدی یونانی، رویدادهای واقعی مانند جنگها و کشتارها به جای اجرا بر روی صحنه (← صحنهٔ نمایش) توسط شخصیّتی به نام پیک که ماجراهای پشت صحنه را برای تماشاگران نقل می‌کند، روایت* می‌شود.

از حیث تاریخی، تراژدی ظاهراً از مراسم قربانی کردن بُزی مایه می‌گیرد که برای خدای باروری و زراعت (دیونوس) انجام می‌گرفت و در آن مراسم، همسرایان به اجرای ترانه* و نغمه‌سرائی می‌پرداختند. نخستین شاعری که از وجود بازیگر در تراژدی استفاده کرد، تَس‌پیس بوده است. پس از او اشیل بازیگر دوّم* و سوفوکل بازیگر سوّم* را به تراژدی افزودند. یوریپید نیز با افزودن عناصر واقع‌گرایانه و برخی تغییرات دیگر، ساختمان تراژدی را بیش از پیش متحوّل کرد. تراژدی برای یونانیان باستان مفهومی بسیار گسترده‌تر از سرگرمی و ادبیات داشت و در واقع بیانگر نگرش فلسفی آنها نسبت به هستیِ انسان و رابطهٔ انسان با جهان هستی است.

رومیان تراژدی را از یونانیان و به واسطهٔ ترجمه‌های لیویوس آندرونیکوس گرفتند. برجسته‌ترین جلوهٔ این اقتباس در تراژدی‌های سِنِکا نمودار شد. (← تراژدی سنکائی)

پس از سِنِکا، همزمان با ظهور آئین مسیحیّت و گسترش آن به اقصی نقاط اروپا، تا یکهزار و پانصد سال بعد سنّت تراژدی در فرهنگ غرب به دست فراموشی سپرده شد.

در قرون وسطی، عنصر تراژیک تنها در ارتباط با مصیبت مرگ مسیح مفهوم پیدا کرد و واقعهٔ مرگ مسیح منشأ نمایش مذهبی* و نمایش رمز و راز* گردید. در این دوران تراژدی به طور کلّی به سرگذشت انسانی بزرگ اطلاق می‌شد که به حق یا به ناحق از سعادت به بدبختی فرو می‌افتد. این تعبیر به طرزی گویا در کلام چاسر منعکس است که در حکایت راهب از حکایتهای کانتربری می‌گوید: تراژدی سرگذشت کهنی است راجع به انسانی بزرگ که از اوج قدرت و سعادت به حضیض ذلّت و نگونبختی فرو می‌افتد.

با فرا رسیدن دوران رنسانس* و گرایش روشنفکران این زمان نسبت به احیای فرهنگ روم و یونان باستان، بار دیگر تراژدی نزد نویسندگان و شعرا مطرح شد. در انگلستان تراژدی همزمان با دوران الیزابت* متولد شد. تولّد تراژدی در انگلستان به طور کلّی مرهون نمایشنامه‌های مذهبی و معجزه‌ای (← نمایش معجزات) قرون وسطی و همچنین تراژدی‌های سِنکا می‌باشد.

تأثیرپذیری از تراژدی‌های سِنکا در انگلستان به پیدایش دو گرایش متفاوت مُنجر شد: الف) نمایش آکادمیک و رسمی که متکّی بر اصول کلاسیک (← کلاسیسیسم) از قبیل استفاده از همسرایان و پیروی از وحدتهای سه‌گانه*، بود. در این زمینه نخستین نمونهٔ تراژدی انگلیسی گوربوداک اثر مشترک ساکویل ونورتون می‌باشد. ب): گرایش دوم منجر به پیدایش تراژدی‌هائی شد که برای اجرای عمومی نوشته می‌شد و بعدها به تراژدی انتقامی* یا تراژدی خونبار* متحوّل گردید. در این حوزه، تراژدی اسپانیائی اثر توماس کید الگوی تراژدی انتقام را به دست می‌دهد. از جمله دیگر تراژدی‌های از این دست یهودی مالتا / کریستوفر مارلو، تیتوس آندرونیکوس، و هاملت / ویلیام شکسپیر، دوشِس مالفی و شیطان سپید / و بستر را باید نام برد.

بسیاری از برجسته‌ترین تراژدی‌های این دوران مثل تراژدی‌های مارلو، شکسپیر، وبستر، فلِچر، و دیگران بدون رعایت آراء ارسطو در باب ساختار پیرنگ و مقام قهرمان تراژدی نوشته شده‌اند. نمایشنامهٔ اتللّو شکسپیر از جمله نمونه‌های نادری است که کاملاً با معیارهای ارسطوئی در مورد قهرمان و پیرنگ سازگاری دارد. در همین دوران گنجانیدن صحنه‌های نمایشی (← صحنهٔ نمایش) کمیک که در اصطلاح تسکین کمیک* نامیده می‌شود، در تراژدی سبب پیدایش سنّت ضد ارسطوئی تراژی کمدی* گردید و از تلفیق حماسه* و تراژدی، قالب تراژدی قهرمانی* پدید آمد.

در قرن هجدهم علاوه بر تحولاّتی که تا آن زمان در ساختار تراژدی (مثلاً جایگزین کردن پنج پرده نمایشی به جای سه پرده (← پرده نمایش) بوجود آمده بود، دگرگونیهای چشمگیر دیگری در حیات این نوع نمایش رُخ داد: زبان تراژدی که تا آن زمان منظوم (← نظم) بود به نثر* تبدیل شد و انسان عادی و معمولی جای قهرمانان بزرگ تراژدی را گرفت. از اینجا در انگلستان تراژدی خانوادگی* یا بورژوائی پدید آمد که ناکامیها و بداقبالیهای انسانی عادی را در کشاکش مسائل شخصی و خانوادگی نشان می‌داد مثل سوداگر لندنی به قلم جورج لیلو.

از آن زمان تاکنون تراژدی‌های موفّق به مصائب و ناکامیهای انسان عادی و حتّی کارگران پرداخته‌اند. در نمونهٔ گویائی از تراژدی‌های معاصر یعنی مرگ فروشنده اثر آرتور میلر، احساس غم و اندوه ناشی از این حقیقت است که ویلی لومان و شکستش در زندگی نمایانگر رنج انسان معاصر غرب است؛ انسانی که آرزوهایش به نحوی بیهودگی ارزشهای جامعهٔ بازاری و تاجر مسلک را منعکس می‌کند؛ تأثیر این تراژدی بر تماشاگر، به جای انگیزش ترس و رقّت، ایجاد نوعی ادراک ترحّم‌آمیز است. به این شخصیّتهای اصلی (← شخصیّت اصلی) در نمایشنامه‌های جدّی معاصر گاه عنوان ضدّ قهرمان* می‌دهند.

از جنگ جهانی اوّل، تراژدی در زمینه‌های مختلف عرصهٔ نوآوری و ابداع* بوده است از جمله برخی از نمایشنامه‌نویسان به تجربیّات تازه‌ای دست زده‌اند. برای مثال نمایشنامهٔ

الکترا به سوک می‌نشیند / یوجین اونیل با اقتباس از اورست / اشیل نوشته شده است امّا نویسنده در آن به جای یونان، نیو اینگلند؛ به جای زبان شعر از نثر*؛ و به جای عامل سرنوشت، محرکهای روانی خانوادگی را قرار داده که در چنگال عقده‌های فرویدی گرفتار آمده‌اند. همچنین نمایشنامهٔ منظوم قتل در کلیسا اثر تی.اس.الیوت تجربهٔ دیگری از به کارگیری نمایش منظوم در کنار عناصری برگرفته از نمایش معجزات قرون وسطی در سنّت تراژدی می‌باشد. به طور کلّی چنانچه تراژدی مانند سایر اَشکالِ هنر، بازتاب فطرت انسان و بیان کنندهٔ دیدگاه او نسبت به جهانی که در آن زندگی می‌کند، تعبیر بشود، امروزه از تراژدی مفهومی کاملاً متفاوت از مفاهیم پیشین آن استنباط می‌شود؛ زیرا در تراژدی به معنی کنونی، تماشاگر و خواننده به جای آنکه شاهد نگونبختی شاه یا ملکه‌ای باشد، در جریان شکستها، حرمانها، و ناکامیهای انسانی معمولی قرار می‌گیرد که همواره به نحوی درگیر ستیز با جبر شرایط موجود خود می‌باشد. بارزترین جلوهٔ تأثیر این برداشت در نمایش معاصر در نمایشنامه‌های رئالیستی ایبسن و نمایشنامه‌های تئاترپوچی* دیده می‌شود.

تراژدی انتقامی / تراژدی خونبار

Revenge Tragedy / Tragedy of Blood

گونه‌ای تراژدی* است که در انگلستان بواسطهٔ آشنائی نمایشنامه‌نویسان دوران الیزابت* با تراژدی‌های سِنِکا (← تراژدی سنکائی)، شاعر روم باستان، و با اقتباس از عناصر این تراژدی‌ها پدید آمد.

تراژدی انتقام بر محور موضوعات مورد استفاده در تراژدی‌های سِنِکا مثل انتقام، جنایت، ظاهر شدن روح، قطع عضو، و موارد خشونت‌آمیز دیگر جریان دارد. تنها تفاوت این قسم تراژدی با ترژدی‌های سِنِکا آنست که سِنِکا وقوع اینگونه اعمال خشونت‌آمیز و خونبار را از زبان اشخاص نقل می‌کرده است حال آنکه در تراژدی انتقامی انگلیسی، این قبیل کارها بر روی صحنهٔ نمایش* و در برابر دیدگان تماشاگران رخ می‌دهد.

مبانی تراژدی انتقامی با نمایشنامهٔ تراژدی اسپانیائی اثر توماس کید شکل گرفت. این نمایشنامه با معرفی روح و شخصیّتی به نام «انتقام» آغاز می‌شود که همراه با همدیگر نقش همسرایان* را ایفا می‌کنند؛ و موضوع تراژدی بر تلاشِ هایرونومو برای انتقام از قاتل پسرش دور می‌زند. پس از آن، کریستوفر مارلو نمایشنامهٔ یهودی مالتا را نوشت و شکسپیر تراژدی تیتوس آندرونیکوس را براساس کشتار، خونخواهی، خونریزی، و انتقام خلق کرد. این نمایشنامه‌ها الگوی مشخصّی برای دیگر تراژدی‌های انتقامی یعنی هاملت / شکسپیر، دوشس مالفی و شیطان سفید / جان وبستر شد.

تراژدی خانوادگی **Domestic Tragedy**

نمایشی (← نمایش) جدّی است که به سبک* رئالیستی (← رئالیسم) نوشته می‌شود؛ شخصیّت اصلی* آن از بین مردمان طبقهٔ متوسط یا طبقهٔ پائین اجتماع برگزیده می‌شود و موضوع آن به جای مسائل مهّم اجتماعی یا سیاسی، برگرفته از مسائل خانوادگی یا شخصی است. اصول این نوع نمایش که در

جرگهٔ تراژدی* به شمار می‌آید کاملاً با اصول تراژدی به مفهوم کلاسیک* مغایرت دارد. تراژدی خانوادگی در انگلستان از دوران الیزابت* و با نمایشنامه‌هائی چون آردن فیور شام و زنی که با محبّت کشته شد / توماس‌های وود پدید آمد و در قرن هجدهم گسترش یافت. موفّق‌ترین نمونهٔ تراژدی خانوادگی در قرن هجدهم سوداگر لندنی / جرج لیلو بود که به نثر* نوشته شده و در ستایش پرهیزگاری است. نویسنده در این تراژدی مخاطراتی را که اهالی نوپای میانه حال در لندن به آن دچار می‌شوند پیش می‌کشد.

در عصر حاضر، نمایشنامه‌نویسانی چون هنریک ایبسن، استرایند برگ، یوجین اونیل، تِنِسی ویلیامز و آرتور میلر آثار بسیاری از نوع تراژدی خانوادگی نوشته‌اند که بر محور مسائل و معضلات فردی و خانوادگی مردمان طبقهٔ متوسّط استوار است.

تراژدی خونبار (← تراژدی انتقامی)

تراژدی سنکائی Senecan Tragedy

این عنوان تراژدی*هائی است که سِنِکا، تراژدی‌نویس روم باستان نوشته است. سِنِکا قالب* و موضوع بسیاری از تراژدی‌های خود را از یونانیان اخذ کرده بود امّا نمایشنامه‌های او بیش از آنکه برای اجرای روی صحنه (← صحنهٔ نمایش) مناسب باشد، برای خواندن نوشته شده‌اند.

در نمایشنامه‌های سِنِکا تماشاگر معمولاً وقوع رویدادها را بر روی صحنهٔ نمایش «نمی‌بیند» بلکه آنها را از زبان آدمهای نمایش «می‌شنود». از اینرو، تراژدی سِنِکائی در جرگهٔ نمایش خواندنی* جای می‌گیرد.

پاره‌ای از تراژدی‌های سِنِکا عبارتند از: هرکولس فورِنز، مِه‌دِآ، فِدرا، آگاممنون، و ادیپ.

در انگلستان، بسیاری از نمایشنامه‌نویسان دوران الیزابت* تراژدی‌های سنکائی را الگوی کار خود قرار دادند. این تراژدی‌ها در دو جهت رشد کردند: از یکسو سبب پیدایش تراژدی آکادمیک شدند که تقلید نسبتاً کاملی از تراژدی‌های سِنِکا بود. در نمایشنامه‌های آکادمیک، عواملی چون همسرایان* به کار گرفته شد و از قانون وحدتهای سه گانه* نیز که توسط منتقدان ایتالیائی آن عصر بَسط یافته بود پیروی می‌شد. نخستین نمونهٔ این نوع تراژدی در انگلستان گوربوداک (۱۵۶۱) اثر مشترک توماس نورتون و توماس ساکویل بوده است. تراژدی‌های سنکا در انگلستان سبب پیدایش تراژدی انتقامی شد.

به طور کلّی خصوصیّات تراژدی‌های سِنِکائی از این قرار است: استفاده از ساختار* پنج پرده‌ای (← پردهٔ نمایش)، وجود همسرایان در پایان هر پردهٔ نمایش، زبان فخیم، و پیرنگ* پیچیده. موضوع اشعار و سخنان همسرایان اغلب مطالبی غیر از عمل نمایشنامه را دربرمی‌گرفت.

تراژدی سه تائی (← تریلوژی)

تراژدی قهرمانی (← نمایش قهرمانی)

ترانه (← بالاد)

ترانه / تصنیف Song

ترانه در لغت به معنی خرد، تر و تازه، جوان خوش صورت، تر و تازه و صاحب جمال. در اصطلاح شعر*، تصنیفی را گویند که سه گوشه داشته باشد هر یک به طرزی، یکی بیتی (← بیت)، دیگر مدح (← مدیحه) و سوم بر

وزن (← وزن) تـلاو تـلالاه. دوبـیتی (← دوبیتی) را نیز ترانه گفته‌اند. سـرود* و نـغمه هم معنی می‌دهد.

قسمی شعر دوره ساسانیان را هم ترانـه یـا تـرانگ و رنگ گـفته‌انـد و آن اشـعاری است کـاملاً مـحلی کـه در شـهرها و روسـتاها می‌خوانده‌اند:

دیدم نگـار خـود را مـی‌گشت گـردخانه
برداشته ربابی مـی‌زد یکـی تـرانـه

مولوی

از خصوصیات این ترانه‌ها موسیقائی بودن و شکل یکنواخت آن‌ها است که هریک از سه مصراع* هم‌قافیه* تشکیل می‌شود.

یکی از قدیم‌ترین ترانه‌های بـه جـا مـانده هجویهٔ (← هجو) یزیدبن مفرغ، شاعر عرب است:

آآآبست و نبیذ است
و عصارات زبیب است
سمیه روی سپیذ است

ترانه قدیمی دیگری که شاعر شناخته شده و مشـخصی نـدارد، هـجویه‌ای است بـرای اسدبن مسلم که به مردم بلخ نسبت داده شده است:

از ختلان آمذیه
تر و تباه آمذیه
آواره با آمذیه

(جواف)

بـعد از اسـلام، دوبـیتی‌های مـحلی را کـه **فهلویات (Pahlavi-ballad)** نیز نامیده شده‌اند ترانه خوانده‌اند. فهلویات، دوبـیتی و ربـاعی* بـه زبان محلی است. از خـصوصیات ایـن نـوع شعر غنائی بودن آن است. (← شعر غنائی)

بعدها ترانه در برابر غزل* و اشعار تـغزّلی (← تغزّل) و غنائی نیز بـه کـار رفت. مـعنی مـتداول امروز تـرانـه، مـعادل و القـا کـننده تصنیف است.

به‌طور معمول، تصنیف ترانـه‌ای است کـه شاعر آن معلوم است. نمونه:

نصرو نصروجان ـ جان‌جان ـ آی نصروجان
حیف تو نصرو ـ بخدا ـ رفتی ترکستان
مادر نبینه ـ بخدا ـ داغت نصروجان

* * *

بازارسرشور ـ بخدا ـ تنگ و تاریکه
نصروی ـ بچه ـ بخدا ـ کمرباریکه
نصرو نصروجان ـ جان‌جان ـ آی نصروجان
حیف تو نصرو ـ بخدا ـ رفتی ترکستان
مادرنبینه ـ بخدا ـ داغت نصروجان

تصنیف **نصروجان** متعلق به قرن سیزدهم هجری

* * *

نمونه تصنیف نزد متأخران:

زمن نگارم خبر ندارد
به حال زارم نظر ندارد
خبر ندارم من از دل خود
دل من از من خبر ندارد
کجا رود دل که دلبرش نیست
کجا پرد مرغ که پر ندارد
امان از این عشق فغان از این عشق
که غیر خون جگر ندارد
همه‌سیاهی همه تباهی
مگر شب ما سحر ندارد
بهار مضطر منال دیگر
که آه و زاری اثر ندارد

ملک‌الشعرای بهار

امروزه عملاً به جای تصنیف، لفظ ترانه به

کـار مـی‌رود و آن شـعری است کـه گـاه برگردانهائی (← برگردان) دارد و گاه بلندی و کوتاهی مصراعـها نـیز حـتی چـندان مـورد عنایت نیست و بیشتر تطابق کـلام بـا مـایه و دستگاه آواز مربوطه مورد توجه باشد.

(زس)

ترانه با تعریفی که از آن شد، از حیث کیفیت موسیقائی و خاستگاه مردمی آن با بـالاد* در سنت شعر مغرب زمین مشابهت دارد، با این تفاوت که بالاد کـیفیتی روایـتی (← روایت) دارد حـال آنکـه تـرانـه از کـیفیتی غـنائی برخوردار است.

اما ترانه و تـصنیف بـه طـور عـام در زبـان انگلیسی برابر با song است. song شعری است که الگوی وزنی (← وزن) مـعینی دارد و بـه منظور همراهی با ارکسـتر سـروده مـی‌شود. اگرچه ترانه و تصنیف در اصل برای اجـرا بـا ادوات موسیقی سروده می‌شد، بعدها این الزام از روی آن برداشته شد و ترانـه‌های شـاعران انگلیسی صـرفاً شـعر بـودند. بـدین تـرتیب بسـیاری از اشـعار غـنائی در ردیـف تـرانـه محسوب می‌شوند.

ترانه به لحاظ قالب* شعری در انگلیسی از پاره شعر*های ۴ الی ۵ سطری و هر سـطر از چهار و گاه سه پایه* تشکیل می‌شود. هریک از این پاره شعرها طرح قافیه* معینی مثلاً a b a b یا a a a a دارد.

شاعران انگـلیسی در قـرنهای شـانزدهم و هفدهم تصنیف‌های بسیاری سرودند. یکی از بـدعت‌گذاران تـصنیف در دوره تـئودور* (← دوران تئودور)، سر توماس ویات بـوده است.

پس از ویات در دوره‌هـای بـعد شـعرائی چون شکسپیر، بن‌جونسون، جان‌دان، ویلیام بلیک، و. بی. یـیتز و تـی. اس. الیـوت از ایـن سنت پیروی کردند. برای نمونه:

Tell me where is fancy bred, or in the head?
How begot, how nourished?
Reply, reply!
It is engendered in the eyes,
With gazing fed; and fancy dies
In the cradle where it lies.
Let us all ring fancy's knell:
I'll beging it-Ding, dong, bell.
Ding, dong, bell
(Shakespeare: *The Merchant of Venice*)

از موارد دیگر ترانه و تـصنیف در ادبـیات انگـلیسی تـرانـه‌های عـاشقانه و عـارفانه جان‌دان، شاعر متافیزیک (← شعر متافیزیک) است، برای نمونه:

Sweetest love, I do not go,
For weariness of thee,
Nor in hope the world can show
A fitter love for me;
But since that I
Must die at last, tis best,
To use my self in jest
Thus by feigned deaths to die.
Yesternight the sun went hence,
And yet is here today,
He hath no desire nor sense,
Nor half so short a way:
Then fear not me,
But believe that I shall make
Speedier journeys, since I take
More wings and spurs than he.
...

ترانه‌های عامیانه — Folk Songs

قسمی ترانه* است که سینه‌به سینه، از نسلی به نسل دیگـر، در بـین مـردم مـنتشر شـده و بی‌آنکه در کتابها ضبط شود، طیّ صدها سال به حیات خود ادامه داده است.

ترانه‌های عامیانه بخشی از ادبیّات عامیانه* است. موضوع این ترانه‌ها هر آنچه را به زندگی، کار و اعتقادات عامهٔ مردم مربوط می‌شود در برمی‌گیرد به طوری که بسیاری از اقسام ترانه‌ها نظیر لالائی* ترانه‌های کودکان*، ترانه‌های مربوط به عروسی، عزا، محصول‌برداری، و فهلویات* در این شاخه جای می‌گیرند.

خصوصیّات عمدهٔ ترانه‌های عامیانه را می‌توان چنین برشمرد: شاعر معلومی ندارد، موسیقی آن فاقد موازین علمی است، ساختمانی ساده دارد، اغلب، الگوی وزنی (← وزن) معیّنی ندارد و بنا به میل خواننده، کوتاه و بلند می‌شود؛ و اصلاً به طور شفاهی در بین مردم رواج یافته است.

از نمونه‌های ترانهٔ عامیانه در زبان فارسی، «ترانهٔ باران و ترانهٔ خورشید خانم» است.

«ترانهٔ باران» چنین شروع می‌شود:

کولی قزک بارون کن
بارون بی پایون کن

و «خورشیدخانم» با ابیات (← بیت) زیر آغاز می‌شود:

خورشید خانم افتو کن
یک من (نخود) برنج به او کن
ما بچه‌های کردیم (گرگیم)
از سرمائی بمردیم

(زس)

امروزه بسیاری از ترانه‌های عامیانهٔ فارسی در کتابها جمع‌آوری شده است.

در ادبیّات انگلیسی، بالاد* شاخه‌ای از این قسم ترانه است. ترانه‌های عامیانه در ادبیات انگلیسی، الهام بخش برخی از شعرای این زبان واقع شده است. برای مثال، رابرت بِرنْز، شاعر اسکاتلندی، دو شعر خود را به نام A Red, Red, Rose و Auld Lang Syne از ترانه‌های عامیانهٔ اسکاتلند اقتباس کرده است.

شعر A Red,Red, Rose چنین آغاز می‌شود:

O my luve's like a red, red rose,
That's newly sprung in June;
O my luve's like the melodie
That's sweetly played in tune.

ترجمه:

آه عشق من مثل یک گلِ سرخِ سرخ است
که تازه در خرداد شکفته است
آه عشق من مثل نغمه‌ای است
که ترنّمی لطیف دارد

از اواخر قرن هجدهم، بسیاری از ترانه‌های عامیانه در زبان انگلیسی به صورت مکتوب جمع‌آوری شده است.

ترجیع‌بند (← برگردان)

ترخیم **Apocope**

در لغت به معنی نرم کردن آواز، نرم خواندن، دم بریدن، دنباله چیزی را قطع کردن، انداختن حرف یا حروف آخر کلمه است، و در اصطلاح بلاغت* نوعی حذف* باشد که به موجب آن حرفی یا حروفی از انتهای کلمه بیفتد. برای نمونه حذف همزه از آخر بیضاء (بیضا)، یا حذف حرف تاء از کلمه طریقت در این بیت*

صوفیَ ابن‌الوقت باشد ای رفیق
نیست فردا گفتن از شرط طریق

مولانا

این صناعت در شعر به طور وسیعی به کار می‌رود.

در انگلیسی در این زمینه می‌توان کاربرد curio

بـــه جـــای cinema, curiosity و cinematograph و runni' به جای running را بـه عنوان مثال ذکر کرد.

ترزاریما **Terza Rima**

در شعر* انگلیسی، قالبی (← قالب) را گویند که از چند ثلاثه* تشکیل شده است؛ در ایـن قالب آخرین کلمه در سطر دوم از هر ثلاثه با سطور اول و سوم از ثـلاثه بـعدی هـم‌قافیه* است به این صـورت: aba, bcb, cdc . یکـی از بهترین نمونه‌های ترزاریـما در انگـلیسی در قصیده* «برای باد غرب» سرودهٔ شِلّی یـافت می‌شود که قسمتی از آن در زیر می‌آید:

O wild West Wind, thou breath of Autumn's being, (a)
Thou, from whose unseen presence the leaves dead (b)
Are driven, like ghosts from an enchanter fleeing, (a)
Yellow, and black and pale, and hectic red, (b)
Pestilence - stricken multitudes: O thou (c)
Who chariotest to their dark wintry bed (b)

ایـن قـالب* شـعری در اصـل از سنّت منظومه‌سرائی ایـتالیائی اقـتباس شـده است. دانته کمدی الهی را در این قالب سروده است.

ترکیب‌بند (← برگردان)

تریلوژی / تراژدی سه تائی **Trilogy**

الف) به اثر سه گـانه‌ای گـویند کـه روی هـم داسـتان* دنـباله‌داری را تشـکیل مـی‌دهد و افسـانه* یـا اسـطوره* کـاملی را در بـر دارد. تراژدی سه‌تائی در جشـن‌های مـذهبی اجـرا می‌شده است. اُورِست اثر اشـیل (قـرن پـنجم ق.م.) بهترین نمونهٔ تراژدی سه تائی است که سرگذشت آگامِنون و اُرِشت را به طور کـامل در بر می‌گیرد.

تزکیه / پالایش **Catharsis**

تزکیه در لغت تصفیّه و پاک کردن است و در اصطلاح نقد ادبـی* بـه مـعنی رهـا شـدن یـا پـالایش روان انسـان از وجـود عـواطـف و احساسات آزاردهنده است که با بـرانگـیختن عواطف مورد نظر انجام می‌شود.

اصـطلاح تـزکیه را ارسـطو در کـتاب فـنّ شاعری پیش کشید. ارسطو ضمن بحث دربارهٔ تراژدی* می‌نویسد که تراژدی با برانگـیختن دو احساس ترس و شفقت در تماشاگر سبب می‌شود روان او از مزاحـمت ایـن دو عـاطفه رهائی یابد.

بـعدها در مـباحث نـقد ادبـی تـعبیرهای گوناگونی از این اصطلاح ارائه شد.

تسبیغ (← عکس نحوی)

تسلیم **Paromoloia paromology**

در لغت گردن نهادن (به حکـم قـضا، یـا امـر شخصی)، رام شدن، سلام گفتن، تحیت دادن، پذیرفتن اسلام و واگذار کردن است و در بدیع (← صنایع بـدیع) آن است کـه مـتکلم امـری منفی را فرض تسلیم وجود آن نموده آنگاه با دلیل، صحت یا نـفی فـایده آن را ثـابت کـند. برای نمونه:

گرفتمت که رسیدی به آنچه مـی‌طلبی
گرفتمت که شدی آنـچنانکه مـی‌بائی
نه هر چه یافت کمال از پیش بود نقصان
نه هر چه داد، سـتد بـاز چـرخ مـینائی

(ابداع البدایع)

در انگلیسی:

I admit you are resolute; I grant your determination is immovable; but it is in things against your friend's judgement, and things against your own praise and profit.
(cited by John Hoskins)

تسمیهٔ تقلیدی (← دلالت ذاتی)

تشابه‌الاطراف (← عکس نحوی)

تشبیب / نَسیب **Tashbib / Nasib**

تشبیب در لغت یاد ایّام جوانی کردن است و نَسیب در لغت غزل گفتن و شرح احوال عاشق و معشوق را بیان داشتن است. تشبیب و نسیب در اصطلاح غزلی (← غزل) را گویند که شاعر مقدمهٔ قصیده* خویش کند و در آن به ذکر و وصف طبیعت و احوال عاشق و معشوق یا کامرانیها و لذایذ ایّام جوانی بپردازد. به عنوان نمونه چند بیت* از تشبیب بهاریهٔ فرخی در زیر نقل می‌شود:

بهار تازه دمید ای به روی رشک بهار
بیا و روز مرا خوش کن و نبیذ بیار
همی به روی تو ماند بهار دیبا روی
همی سلامت روی تو و بقای بهار
بهار اگر نه زیک مادر است با تو چرا
چو روی تست به خوشی رنگ و بوی و نگار
بهار تازه اگر دارد بنفشه و گل
ترا دو زلف بنفشه است و هر دو رخ گلزار
رخ تو باغ منست و تو باغبان منی
مده به هیچکس از باغ من گلی زنهار...

شاعر پس از این مقدمه با بیت گریزگاه* به موضوع اصلی می‌پردازد.

تشبیب و نسیب را در اصطلاح تغزّل* هم می‌گویند.

تشبیه **Simile**

تشبیه یکی از شیوه‌های بیان* است و آن مانند کردن چیزی است یا کسی به چیزی یا کس دیگر «بر بنیاد پیوندی که به پندار شاعرانه، در میانهٔ آن دو می‌توان یافت». (ص ۴۰، زسپ ۱) در تشبیه چهار جزء وجود دارد **مشبّه (ماننده)**: آنچه که با چیز دیگر تشبیه و مانند کرده‌اند؛ **مشبّهٌ به (مانسته)**: آنچه که بدان مانند می‌کنند؛ **وجه شبه (مانروی)**: پیوندی که مشبّه یا ماننده را به مشبّهٌ به (مانسته) می‌پیوندد؛ و **ادات شبه (مانواژ)**: واژه‌ای که مانندگی یا تشبیه را به یاری آن نشان می‌دهند و عبارتند از: چون، مانند، همچو، از قبیل....

(همان)

برای نمونه در این بیت*:

هست گردون همچو طشت سرنگون
وز شفق این طشت هر شب غرق خون

گردون: مشبه (ماننده)
طشت سرنگون: مشبه به (مانسته)
همچو: ادات شبه (مانواژ)
شباهت میان سرخی شفق و طشت خونین، وجه شبه (مانروی) است.

نمونه از شعر معاصر:

در ساعت چهار
در لحظه‌ای که رشته‌های آبی رگهایش
مانند مارهای مرده از دو سوی گلوگاهش
بالا خزیده‌اند.

فروغ فرخزاد

در این نمونه:
رشته‌های آبی رگهایش: مشبه (ماننده)
مانند: ادات شبه (مانواژ)
مارهای مرده: مشبه به (مانسته)
شباهت میان شکل رگها و مار: وجه شبه (مانروی)

در بحث از ارزش زیبا شناسیک (← زیباشناسی) تشبیه، وجه شبه یا مانروی را جان تشبیه نامیده‌اند زیرا قدرت آفرینش و تخیّل* شاعر در این وجه نمایان می‌شود.

چنانچه وجه شباهت پنداری نو و بدیع باشد تشبیه ارزش هنری بسیار خواهد داشت و اگر وجه شبه کهنه و تکراری باشد، تشبیه از ارزش هنری تهی است. از اینرو وجه شبه یا مانروی را می‌توان بنیادی‌ترین پایه تشبیه شمرد. وجه شبه (مانروی) را از جهت حقیقی یا خیالی بودن به دو نوع تقسیم کرده‌اند. وجه شبه (مانروی) حقیقی آنست که به راستی و در سرشت، در دو سوی تشبیه وجود داشته باشد، مانند:

همچو روی عاشقان بینم به زردی روی باغ
باده باید بر صبوحی همچو روی دوستان

مسعود سعد

در مصراع* نخست وجه شبه «زردی» است؛ و به راستی، باغ و روی دلشدگان هر دو زرد است. و در مصراع دوم، وجه شبه (مانروی) «سرخی» است که هم باده به راستی سرخ است، و هم روی دوستان. وجه شبه (مانروی) تخیّلی آنست که در دو سوی تشبیه، یا در یک سوی، تخیّلی باشد، یعنی پیوندی که دو سوی تشبیه را به هم می‌پیوندد، در یکی از آن دو، یا در هر دو، به راستی نهفته نباشد؛ و آن پیوند تنها از تخیّل* گوینده مایه گرفته باشد، مانند:

از برای سُختن دعوی و معنوی، روز عدل،
صد زبان خاموشِ گویا همچو میزان داشتن

سنائی

در این بیت* «خاموشی» و «گویائی» زبان، در ترازو وجه شبهی خیالی است و در مورد آدم وجه شبهی حقیقی. از جهتی دیگر نیز وجه شبه (مانروی) بر سه گونه است:

۱ ـ **وجه شبه** (مانروی یگانه) وجه شباهت بین دو سوی تشبیه تنها با پیوندی ساده به هم پیوسته است:

ز فردوس، بازینت آمد بهاری
چو زیبا عروسی، چو تازه نگاری

مسعود سعد

۲ ـ **وجه شبه (مانروی) یگانه‌وار یا آمیغی**: صورتی از خیال است که در آن گوینده در میان دو چیز یا دو تن چند پیوند می‌یابد ولی این پیوندها را در ذهن به طرزی درهم می‌آمیزد و درهم می‌تند که از آن، پیکره‌ای ذهنی و یگانه پدید می‌آید. منوچهری که استاد تشبیه در شعر* فارسی است نمونه‌های بسیاری از این قسم وجه شبه در اشعار خود ارائه می‌دهد:

سر، ازالبرز، برزد قرص خورشید
چو خون‌آلوده دزدی سر ز مکمن

در این تشبیه، مشبه (مانَنده) از چند پارهٔ «سر برزدن»، «البرز» و «قرص خورشید» و مشبه به (مانسته) از چند پارهٔ «سر دزد»، «خون آلود» و «مکمن» ساخته شده‌اند؛ «هر کدام از این پاره‌ها در آفرینش پندار شاعرانه، بهره‌ای دارند. وجه شبه (مانروی) آمیغی پیکره‌ای است پنداریـن از سپیدیی گرد، آمیخته با سرخی که نرم نرمک از پس حایلی بدر می‌آید و آشکار می‌شود. مانند دزدی که از کیفر و آزار مردمان می‌گریزد؛ گوییا یک بار، به چنگ آنان دَر افتاده است، و چهره‌اش خون آلود گردیده است؛ و اینک، بیم زده و نگران، از کمینگاه خود، به آرامی سربرمی‌آورد؛ تا به پیرامون بنگرد.»

(ص ۵۲، زسپ ۱)

۳ ـ **وجه شبه (مانروی) چندگانه**: «آن است که دو سوی تشبیه را بر بنیاد چند پیوند، جدا جدا، به

یکدیگر مانند کنند... در مانروی چندگانه هر کدام از مانروی‌ها، به تنهایی، درنظر گرفته می‌شوند، بدان‌سان که می‌توان هر یک از آنها را به تنهایی، مانرویی یگانه شمرد؛ و تشبیه را، به یاری آن سامان داده... مانند:

شودچون شمع زرّین‌روی‌وریزان اشک وسوزان‌دل
هر آن کو دل در آن شمع بتان کاشغر بندد

عبدالواسع جبلی

دلباختهٔ زیباروی کاشغری، در زرین رویی و ریزان اشکی و سوزان دلی، به شمع مانند شده است؛ ...» (همان ص ۵۵)

از عصر صفوی و شاید هم اندکی قبل از آن، بر مجموعه رایج ادات تشبیه یک ترکیب دیگر هم اضافه شده و آن ترکیب «برنگ» است یعنی بمانند. این کلمه به هیچ وجه اختصاص به مواردی ندارد که سخن از مقایسه دو چیز به اعتبار رنگ باشد بلکه در مورد تشابه شکل، حرکت، اندازه، و هر نوع شباهتی به کار می‌رود:

برنگ رشتهٔ تسبیح چندین رهگذر دارم
□
برنگ خونِ بِسمل در چکیدنها جگر دارم.

(صص ۶۹-۶۸، شآ)

در ادبیات فارسی، منوچهری استاد تشبیه است و تشبیهات او غالباً از نوع محسوس به محسوس است. (صص ۵۵، سشش)

در بلاغت* انگلیسی آی.آ.ریچارز برای واژه مشبه، **هدف**، و به جای مشبه به، **بردار** را به کار برده است. ادات شبه در انگلیسی as;like و such as می‌باشد. اساس تشبیه بر قیاسی آشکار استوار است که موجب وضوح تصویر* و توسعه آن می‌شود.

در ادبیّات ملل، تشبیه عموماً از نخستین اشکال تصویرگری* نزد شعرا بوده است. به موازات تکامل تصویرگری، رفته رفته تشبیه مختصرتر و فشرده‌تر شده است و پس از حذف* ادات شبه به استعاره* نزدیک شده است. این معنی در تعریف بلاغیون باستان همچون ارسطو بخوبی منعکس است. او استعاره را تشبیهی می‌نامد بدون ادات شبه. برخی بلاغیون ایرانی و اسلامی نیز استعاره را تشبیه محذوف گفته‌اند و در این تسمیه، متوجه بر جنبه حذف مشبه می‌باشند.

بلاغیون ایرانی و اسلامی که تشبیه را از دیدگاه‌های مختلف بررسی کرده‌اند، بنابه سلیقه خود، برای آن تقسیماتی قائل شده‌اند که هشت نوع آن در اینجا نقل می‌شود:

۱ ـ **تشبیه مطلق (صریح) (absolute simile)**: آن است که چیزی را به چیزی بدون قید و شرط تشبیه کنند (مشبه و مشبه به و ادات تشبیه و وجه‌شبه را بیاورند)، مانند:

پیچیدن افعی به کمندت ماند
آتش به سنان دیو بندت ماند
اندیشه به رفتن سمندت ماند
خورشید به همت بلندت ماند

ازرقی هروی

۲ ـ **تشبیه مشروط (conditional simile)**: آن است که در تشبیه شرطی قرار دهند و چیزی را با شرط به چیزیَ مانند کنند، برای نمونه:

اگر موری سخن گوید و گر موئی میان دارد
من آن‌مور سخن‌گویم، من‌آن مویم که جان دارد

عمعق بخارائی

۳ ـ **تشبیه مُضمَر (implicit simile)**: آن است که گوینده چیزی را به چیزی تشبیه کند ولی در

ظاهر چنان نشان دهد که مقصودش تشبیه نیست، مثل:

گر نور مه و روشنی شمع تراست
این کاهش و سوزش من از بهر چراست!؟
گر شمع توئی مرا چرا بایَد سوخت!؟
ور ماه توئی مرا چرا باید کاست!؟

معزّی

۴ ـ **تشبیه کنایه (بالکنایه) (metaphorical simile)**: آن است که ادات تشبیه را نیاورند و مشبه را به جای مشبه به یاد کنند، برای مثال در سطر دوم:

چون پرند نیلگون بر روی پوشد مرغزار
پرنیان هفت رنگ اندر سر آرد کوهسار

فرخی

این قسم تشبیه در واقع نوعی از استعاره است.

۵ ـ **تشبیه جمع**: آن است که یک چیز را به چند چیز تشبیه کنند، نمونه:

برخیز که شد بار دگر ابر بهار
از بهر صفای بوستان و گلزار
چون چشم من و دهان تو لؤلؤ خیز
مانند کف راد ملک گوهر بار

در اینجا شاعر ابر بهاری را یکبار به چشم خود و دهان معشوقه و بار دیگر به دست بخشندهٔ شاه تشبیه کرده است.

۶ ـ **تشبیه تسویه یا مزدوج (equivalent simile)**: آن است که شاعر صفتی با صفتی از صفات مقصود گرفته و هر دو را به یک چیز مانند کند:

جای خصمت چو جای توست رفیع
آنِ تو تخت و آنِ خصمت‌دار

۷ ـ **تشبیه تفضیل**
(preferential simile / comparative simile): آن است که گوینده چیزی را به چیزی تشبیه کند و سپس از عقیده خود برگردد و مشبه را بر مشبه به رجحان دهد، مثل:

به قد تو گوئی سروی است در میان قبا(ی)
به روی تو گفتی ماهی است بر نهاده کلاه
چو سرو بود و چو ماه و نه ماه بود و نه سرو
کمر نبندد سرو [و]، کله ندارد ماه

فرخی

۸ ـ **تشبیه عکس (antithetical simile)**: آن است که دو طرف تشبیه را به یکدیگر مانند کنند، مثل:

ز سم سواران و گرد سپاه
زمین ماه روی و زمی روی ماه

عنصری

دل من چون دهن تنگ بتان
دهن تنگ بتان چون دل من

(المعجم)

بلاغیون ایرانی و اسلامی اغلب متفق‌القولند که هرچه اختلاف میان دو طرف تشبیه بیشتر باشد، زیباتر است زیرا نشان می‌دهد که شاعر نسبت به دقایق طبیعت در پیرامون خود حساس‌تر بوده است. مؤلف المعجم نیز زیباترین تشبیهات را آن می‌داند که معکوس توان کرد یعنی مشبه و مشبه به را به یکدیگر تشبیه توان کرد (تشبیه عکس). هم او ناقص‌ترین تشبیهات را آن می‌داند که وجه شبه در آن خیالی و وهمی باشد مثل تشبیه چیزی به چیز دیگری که وجود خارجی ندارد ولی اگر ادراک شود، به حواس ظاهر ادراک می‌شود از قبیل تصور غول و اهریمن.

(صخدشف)

تقسیمات هشت گانه بالا را به طریق زیر هم می‌توان توضیح داد:

نخست از لحاظ جنس مشبه و مشبه به: ۱ـ چنانچه هر دو از محسوسات باشند، تشبیه را **حسی** گویند. این نوع در اشعار شعرای متقدم مثل رودکی ودقیقی که هنوز مشغول محسوسات بوده‌اند، رواج دارد. برای نمونه در شعری از رودکی، خندیدن لاله از دور مانند سر انگشتان حنا بسته عروسی است و نشستن ژاله بر گل لاله چون اشک مهجوران است.

۲ـ مشبه و مشبه به هر دو از ذهنیات **(تشبیه ذهنی)** هستند. این نوع، شکل متعالی‌تر تشبیه است و در اشعار شعرای اواسط قرن پنجم تا اوایل قرن ششم مثل بوالفرج رونی و ازرقی هروی معمول است، برای مثال در تشبیهات ازرقی هروی «ابر چون وهم مرد شعبده‌گر است که هر لحظه رنگی می‌نماید» و «مضیق‌های راه به تاریکی دل دجّال است.»

۳ـ یکی از دو سوی تشبیه حسّی و دیگری ذهنی است. این نوع تشبیهات در اشعار قطران تبریزی و عنصری یافت می‌شود، برای مثال:

موی او تاری و تیره چون روان اهرمن
روی او تابان و رخشان همچو جان جبرئیل

قطران تبریزی

در تقسیم‌بندی دیگر، اساس بر حضور یا عدم حضور ادات شبه است. بر این اساس دو نوع تشبیه برشمرده‌اند **تشبیه مرسل** یا **مُظهَر** که ادات شبه در آن ذکر شده مانند مثال‌های بالا و دیگر **تشبیه مؤکد** یا **مُضمَر** که ادات شبه در آن ذکر نشده برای مثال اگر بگویند «هست گردون طشت سرنگون»

(صخدشف / تاا / فافد)

تشبیه تسویه (← تشبیه)

تشبیه تفصیل (← تشبیه حماسی)

تشبیه تفضیل (← تشبیه)

تشبیه جمع (← تشبیه)

تشبیه حسی (← تشبیه)

تشبیه حماسی / تشبیه روائی / تشبیه تفصیل

Epic Simile

نوعی تشبیه* است که مشبه* (مانند‌ه)، مشبّه به (مانسته)، یا هر دوی آنها بسط و گسترش می‌یابد. این نوع تشبیه را بعضی تشبیه تمثیل (← تمثیل) هم نامیده‌اند.

(زسپ ۱)

نمونه:

کنون گر به دریا چو ماهی شوی
و یا چون شب اندر سیاهی شوی
و یا چون ستاره شوی بر سپهر
ببری ز روی زمین پاک مهر
بخواهد هم از تو پدر کین من
چو بیند که خشت است بالین من

در بیت دوّم، مشبه به (ستاره) تا مصراع* دوم کشیده شده است.

در مصراع نخست مخاطب به چند پاره تشبیه می‌شود (ماهی، شب، ستاره در مصراع‌های اول، دوم، و سوم) تا گوینده قدرت پدر را در نهایت دقت و صورتگری توصیف نماید.

همچنین در ابیات (← بیت) زیر از منوچهری:

شبی گیسو فروهشته به دامن
پلاسین معجر و قیرینه گرزن
به کردار زنی زنگی که هر شب
بزاید کودکی بلغاری آن زن
کنون شویش بمرد و گشت فرتوت
از آن فرزند زادن شد سترون

در این ابیات شب را به «زنی زنگی مانند کرده است که گیسوان سیاه و انبوه و بلندش را به دامن فروریخته است و رها کرده است. بدین‌سان، توده‌ای سیاه و زشت پدید می‌آید که تیرگی در تیرگی است. سرانداز پلاسین و کلاه قیرینه، هرچه بیش، بر زشتی و تیرگی زنِ شب می‌افزایند». (ص ۵۸، سپ ۱)

نمونه‌های دیگر:

آن خوشه‌بین فتاده بر او برگ‌های سبز
هم دیدنش خجسته و هم خوردنش لذیذ
دیدم سیاه روی عروسان سبزپوش
کز غم دل به دیدن ایشان بیارمید

بشار مرغزی

و:

چو بر روی یمدان پیروزه رنگ
دو جنگی سوار، این ز روم آن ز زنگ
یکی از بر خِنگ زرین جناغ
یکی برنوندی سیه‌تر ز زاغ
یکی آخته تیغ زرین ز بر
یکی بر سرآورده سیمین سپر
نماید گهی روی از بیم پشت
گریزان و آن زرد خنجر به مشت
گهی آید آن زنگی و تاخته
ز سیمین سپر لختی انداخته
دوگونه است از اسپانشان گرد خشک
یکی همچو کافور و دیگر چو مشک
ز گرد دو رنگ اسب ایشان به راه
سپیدست گه موی و گاهی سیاه
نه هرگز بُوَدشان به هم ساختن
نه آسایش آرند از تاختن
کسی را که سازند از جان گزند
بکوبندش از زیر پای نوند

(گرشاسپنامه، اسدی طوسی)

در ادبیات انگلیسی تشبیه حماسی کاربرد وسیعتری دارد، از جمله نمونه‌های بسیاری از تشبیه حماسی در منظومهٔ بهشت گمشده اثر جان میلتون، شاعر قرن هفدهم، یافت می‌شود، برای مثال، در قطعهٔ زیر:

Hope elevates , and joy
Brightens his crest; as when a wandering fire
Compact of unctuous vapor, which the night
Kindled through agitation to a flame
(Which oft,they say , some evil spirit attends),
Hovering and blazing with delusive light,
Misleads th'amazed night. wanderer from his way To bogs and mires , and oft through pond or pool,
There swallowed up and lost , from succor far:
so glistened the dire snake, ...

(کتاب نهم سطور ۶۴۴-۶۳۴)

در این سطور وضع درخشیدن مار را (مشبه) به صورتی جزء بجزء و دقیق در مشبّه به‌ای (مانننده ای) مفصل تشبیه کرده که چندین سطر را دربرگرفته است.

تشبیه ذهنی (← تشبیه)

تشبیه روائی (← تشبیه حماسی)

تشبیه عکس (← تشبیه)

تشبیه کنایه / بالکنایه (← تشبیه)

تشبیه مرسل (← تشبیه)

تشبیه مزدوج (← تشبیه)

تشبیه مضمر (← تشبیه)

تشبیه مطلق / صریح (← تشبیه)

تشبیه مظهر (← تشبیه)

تشبیه مؤکد (← تشبیه)

تشخیص (← آدم‌گونگی)

تصفیه کردن (← نقد روانشناختی تحلیلی)

تصنیف (← ترانه)

تصور یا پندار (← تخیل)

تصویر / صور خیال **Image / Imagery**

خیال در لغت فارسی برابر سایه، پرهیب، شبح و تصویر است و تصویر در مقام اسم از واژه صورت است و صورتی را گویند که بر کاغذ، دیوار، و غیره کشند. (فم)

در انگلیسی image در چند معنی به کار می‌رود از جمله: تصویر یا اندیشه‌ای ذهنی است. نقش بسیار نزدیک از هر چیز. نقش یا صورت چیزی یا کسی در آینه، بر خاک و بالاخره توصیف تخیلی یا مقایسه‌ای تخیلی که منجربه ایجاد نقشی در ذهن خواننده یا شنونده می‌شود. در معنی اخیر جمعِ image با imagery (صور خیال) هم معنی است.

خیال و تصویر در روانشناسی، زیبائی‌شناسی* و فلسفه در عین نزدیکی، هریک تعاریف خاص خود را دارد. در روانشناسی گاه آن را با وهم و گمان برابر می‌دانند و گاه با تصویری که انسان در خواب می‌بیند. اما در فلسفه افلاطونی، خیال همان مُثُل یا سایه است که بر اثر تابش نور حقیقت بر ماهیت‌های حقیقی در خارج از غار بر دیواره غار هستی پدید می‌آید. مولوی با این نگرش است که می‌گوید:

مرغ بر بالا روان و سایه‌اش
می‌دود بر خاک پران مرغ وش
بی‌خبر کان عکس آن مرغ هواست
بی‌خبر کی اصل آن سایه کجاست

اما در مباحث ادبی، خیال و تصویر در برابر image/imagery به مجموعه تصرفات بیانی و مجازی اطلاق می‌شود که گوینده با کلمات تصویر می‌کند و نقشی را در ذهن خواننده یا شنونده بوجود می‌آورد. برای نمونه وقتی شاعر می‌گوید:

«زمان گذشت و شب بر شاخه‌های لخت اقاقی افتاد. شب پشت شیشه‌های پنجره سر می‌خورد و با زبان سردش ته مانده‌های روز رفته را به درون می‌کشد.»

فروغ فرخزاد: «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»

با استفاده از دانش مشترک با خواننده نسبت به تصویر گربه، به گونه‌ای استعاری آن را به شب که از مقوله‌ای دیگر است منتسب می‌کند.

شعرای ایرانی از دیر باز تصویر و تخیل را به مفهوم تخییل* به کار برده‌اند چنانکه سنایی گوید:

بگذر از نفس طبیعی تا نباید جانت را
صورت تخییل هر بی دین به برهان داشتن

با این رویکرد عموم صاحب نظران قدیم و معاصر، خیال / تصویر را عنصر اساسی در کلام شاعرانه گفته‌اند. ماده خام خیال و خلق تصویر، زبان و شیوه‌های رفتار زبانی است. تصویر و خیال می‌تواند از رهگذر زبان وصفی یا زبان مجازی و به کمک تشبیه*، استعاره، نماد*، حس‌آمیزی*، کنایه*، جناس‌های آوایی*، تمثیل*، تلمیح* و سایر مجاز*ها ایجاد شود و تصویر یا خیال حاصل از آنها غیرمجازی، literal، ادراکی perceptual، یا مفهومی conceptual باشد. برای نمونه در این سطور:

ابری نیست.
بادی نیست.
می‌نشینم لب حوض:
گردش ماهی‌ها، روشنی، من، گل، آب.
یا:
من پر از نورم و شن

و پر از دار و درخت
پرم از راه، از پل، از رود، از موج.

سهراب سپهری: «روشنی، من، گل، آب»

تصویرها در این سطور همه با استفاده از زبان غیرمجازی و با توصیف خلق شده‌اند.

اما:

از کلام سبزه زاران گوش‌ها سرشار
کوله بار از انعکاس شهرهای دور.
(تصویر مجازی حوزه محسوسات)

(سپهری: سایه دوست)

زیر دندان‌های ما طعم فراغت جابجا می‌شد.
پای پوش ما که از جنس نبوت بود ما را با نسیمی از زمین می‌کند.
(تصویر مجازی از حوزه مفهومی)

(همان)

در تصویر آخر فراغت و نبوت از حوزه مفاهیم ذهنی هستند.

از حیث آنکه تصویر و خیال برگرفته از کدام حوزه محسوسات باشد، تصویر دارای انواعی است بدین شرح:

تصویرهای دیداری visual imagery: تصویر حاصل در حوزه امور قابل دیدن است. مثال:

«زندگی شاید
یک خیابان دراز است که هر روز زنی با زنبیلی از آن می‌گذرد.»

فروغ فرخزاد

تصویرهای شنیداری auditory imagery: تصویر حاصل از حوزه اموری است که با حس شنوایی سروکار دارند:

«من گدایی دیدم
در به در می‌رفت
آواز چکاوک می‌خواست.»

سپهری: صدای پای آب

تصویرهای حرکتی kinetic imagery: تصویر حاصل، حرکات اندامهای بدن را خلق می‌کند:

«قفسی بی در دیدم که در آن روشنی پرپر می‌زد.»

(همان)

یا:

«حمله کاشی مسجد به سجود
حمله باد به معراج حباب صابون.»

(همان)

تصویرهای چشایی gustatory/taste imagery:

«آبی که می‌چشم گرم و شور است، مثل دریا.»

(Sylvia Plath: Tulips)

تصویرهای بویایی olfactory/smell imagery

«هنگامی که نمناکی کهن هوای اتاقم را آکنده کرد، عطر آن را بوییدم.»

(Lazarus and the Sea: Peter Redgrove)

تصویرهای لامسه‌ای tactile/touch imagery

Their smile catch onto my skin,little smiling hooks.

(Sylvia Plath: Tulips)

ترجمه:

«شوهرم و کودکم از قاب عکس خانوادگی به من تبسم می‌زنند تبسمشان در پوست تنم فرو می‌رود. قلابهای متبسم کوچک.»

و در سطور زیر که تصویر از حوزه لامسه و حرکتی است:

«دلم گرفته است
دلم گرفته است
به ایوان می‌روم و انگشتانم را
بر پوست کشیده شب می‌کشم.»
(فروغ فرخزاد: دلم گرفته است)

تصویرهای حسی thermal/heat-cold imagery:

«دیــوارهــا هــم خــودشان را دارنــد گــرم می‌کنند.»

(Sylvia Plath: *Tulips*)

و:

«من سردم است
مــن ســردم است و انگــار هــیچوقت گــرم نخواهم شد؛

(فروغ فرخزاد، «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»)

عـلاوه بـر ایـن نـوع تـقسیم‌بندی، اقسام دیگری نیز برای تصویر شاعرانه بـر حسب شگرد و شیوه بیانی که زمینه ساز آن تـصویر می‌باشد، می‌توان برشمرد. از جمله:

- تصویرهای تناقض نما یا پارادا کسی (paradoxical imagery):

این نوع تصویرگری حاصل عبارتی نقیض نما یا پارادکسی می‌باشد و بیشترین سابقه آن در ادب فارسی به دوره گسترش عرفان بویژه در ادبیات مغانه (شطحیات صوفیه) و پس از آن به سبک هندی (← سبک) و بویژه اشـعار بیدل می‌رسد. برای نمونه:

غیر عریانی لباسی نیست تا پوشد مرا

(شا ص ۵۷)

تـصویرهای حـاصل از طـباق و تـضاد oxymoron imagery:

هر کسی رویی به سویی برده‌اند
وین عزیزان رو به بی‌سو کرده‌اند.

مولوی

هر کبوتر می‌پرد زی جانبی
وین کبوتر جانب بی‌جانبی

مولوی

(شا ص ۵۷)

یا در تـعبیرات عـامیانه «ارزانـتر از مـفت». «فلان هیچ کس است و چیزی کم» و «فلان از هیچ دو جو کمتر است.»

(همان)

در ادبیات انگلیسی این نوع تصاویر بویژه در اشعار شعرای متاله / (متافیزیک*) از جمله جان دان فراوان یافت می‌شود.

- تـصویرهای تـمثیلی یـا حـاصل از اسـلوب مـعادله allegorical imagery:

و آن حاصل تمثیلی است که شاعر بر سبیل مقایسه و شباهت ذکر می‌کند:

گر تو صد سیب و صد آبی بشمری
صد نماند یک شود چون بفشری
در معانی قسمت و اعداد نیست
در معانی تجزیه و افراد نیست

مولوی

- تصویرهای ایهامی equivocal imagery:

حاصل کلماتی است که بر بیش از یک معنی دلالت دارد و گوینده زمینه انگیزش مـعانی مختلف آن کلمه را به یکسان فراهم می‌سازد. لانگستون هیوز، شاعر سیاهپوست امریکایی در شـعر Cross از ایـن نـوع تـصویر بـهره می‌جوید. (هم ← ایهام) و (← تصویرگری)

تصویر ادراکی (← تصویر)

تصویر پارادکسی (← تناقض ظاهری)

تصویر تمثیلی (← تصویر)

تصویر حاصل از اسلوب معادله (← تصویر)

تصویر غیرمجازی (← تصویر)

تصویرگری (← تخیل)

تصویر مفهومی (← تصویر)

تصویرهای ایهامی (← تصویر)

تصویرهای بویائی (← تصویر)

تصویرهای تناقض‌نما (← تصویر)
تصویرهای چشائی (← تصویر)
تصویرهای حاصل از تضاد و طباق (← تصویر)
تصویرهای حرکتی (← تصویر)
تصویرهای حسی (← تصویر)
تصویرهای دیداری (← تصویر)
تصویرهای شنیداری (← تصویر)
تصویرهای لامسه‌ای (← تصویر)

تضاد و طباق **Oxymoron**

تضاد در لغت ضد یکدیگر بودن، مخالف هم بودن، ناسازگاری، ناهمتائی، دشمنی، مخالفت، دو مفهوم که اجتماع آنها در یکجا ممکن نباشد، است، و طِباق به معنی موافق کردن دو چیز را با هم، توافق، برابری و برابر است.

تضاد و طباق در بدیع (← صنایع بدیع) مطابقه آوردن دو لفظ متقابل مانند سود و زیان یا شب و روز باشد. برای مثال: «بیاکه قصر اَمَل **سخت سست بنیاد است**»

یا:

مادّهٔ این مِحنت در تزاید بود تا خانه‌های قدیم برفت و در هیچ **یمین یَسار** نماند.

(ترجمهٔ تاریخ یمینی)

و:

داعیهٔ مقام ری که مسقط‌الرأس و مقطع سرّه بود؛ در **باطن ظاهر** گردانید.

(المعجم)

در محیط حادثات دهر مانند حباب از دم
خاموشی ما شمع هستی **روشن** است

بیدل

و:

بخندید ای قدردانانِ فرصت
که یک **خنده** خویش **نگریستم** من

بیدل

نمونه از شعر معاصر فارسی:
جائی که **نان گرسنه** شد و **آب تشنه** زیست،
شمشیر در نخاع سحرگه نهاده‌اند.

م. سرشک

در بلاغت* انگلیسی معمولاً، تضاد از اجتماع صفت با موصوفی متضاد درست می‌شود برای نمونه ترکیبات:

Why then, O **brawling love! O loving hate**
O **anything! of nothing** first create.
O **heavy lightness! serious vanity!**
Misshapen **chaos** of well seeming **forms!**
Feathers of lead, bright **smoke, cold fire, sick** health.

(Shakespeare)

ترکیبات (آه عشق عربده کِش) O brawling love

(آه همهٔ هیچ) O angthing! of no thing

(آه سبکیِ سنگین) O heavy lightness

(بادِ دماغِ موقّر) serieus vanity

Misshapen chaos of well-seeming forms!

(اغتشاش بهم ریختهٔ شکل‌های خوش ظاهر)

تضمین **Implication/ Quotation**

در لغت به معنی برعهده گرفتن تاوان، ضامن شدن، در پناه خود در آوردن، در ظرفی قرار دادن (چیزی را)، آوردن مصراع* بیت* یا ابیاتی از شعر دیگران در ضمن شعر خود. اگر شعر مشهور و شاعر آن شناخته باشد احتیاجی به ذکر نام شاعر آن نیست، و الاّ باید نام شاعر را ذکر کرد تا سرقت ادبی* محسوب نشود. برای نمونه:

چه خوش گفت فردوسی پاکزاد

که رحمت بر آن تربت پاک باد
«میازار موری که دانه کش است
که جان دارد و جان شیرین خوش است.»

سعدی

یک بیت شعر یاد کنم زانکه رودکی
گرچه ترا نگفت سزاوار آن توئی
«جز برتری نجوئی گوئی که آتشی
جز راستی نخواهی ماناتر از اوئی»

فرخی

نوع دیگر تضمین آن است که شبه مسمّطی (← مسمّط) و بیشتر مخمّس* بسرایند و در آخر هر بند (← پاره شعر) آن، یک یا دو مصراع از شاعر دیگری را تضمین کنند. شیخ بهائی شعری از خیالی بخارائی را به این صورت تضمین کرده است:

تا کی به تمنّای وصال تو یگانه
اشکم شود از هر مژه چون سیل روانه
خواهد به سرآید شب هجران تو یا نه؟
«ای تیر غمت را دل عشاق نشانه
جمعی به تو مشغول و تو غایب ز میانه»

در ادبیّات غرب، تضمین را از جملهٔ تلمیحات (← تلمیح) بر شمرده‌اند.

تطویل کلام (← اطناب)

تعریض /گوشه‌زنی / تلویح **Innuendo**

تعریض در لغت به معنی به کنایه* سخن گفتن، سر بسته گفتن و گوشه‌زدن است و در اصطلاح بیان* از اقسام کنایه است که موصوف آن ذکر شده باشد.

این‌گونه از کنایه بیتی (← بیت) است شناخته و زبانزد که، «به هنگام»، در سخن با کسی بر زبان آورند؛ و آنچه را که نمی‌خواهند آشکارا و «پوست باز کرده» با او در میان نهند، بدین شیوه، خرده سنج و نکته‌دان، در پرده، با او بگویند.»

این کنایه «در نکوهش، ریشخند یا اندرز به کار برده می‌شود.» (زس ۱ /ص ۱۶۶)

برای نمونه اگر ابیات زیر را برای کسی که دچار خودپسندی و لاف‌زنی است بخوانند تعریض بکار برده‌اند:

نه هر که چهره بر افروخت دلبری داند؛
نه هر که آینه سازد سکندری داند.
نه هر که طَرْفِ کله کژ نهاد و تند نشست
کلاهداری و آیین سروری داند.
هزار نکتهٔ باریکتر زمو اینجاست؛
نه هر که سر بتراشد قلندری داند.

حافظ

و بیت زیر برای کسی که لاف دینداری می‌زند اما ریا می‌کند، حاوی گوشه و تعریض است:

گر مسلمانی از این است که حافظ دارد،
وای اگر از پس امروز بود فردایی!

حافظ

نوع دیگر از کنایه تلویح است و آن « کنایه‌ای است که میانجی‌ها در آن بسیار باشند و به دشواری، با درنگ و ژرفکاری در کنایه، بتوان به معنای هنری آن راه برد.»

(زس ۱ /ص ۱۶۷)

نمونه:

گویی از بهر حرمت علم است
این همه طمطراق و خنک و سمند
علم از این لاف و بارنامه مستغنی است
تو برو؛ بر بروت خویش بخند.
چند از این لاف و بارنامهٔ تو،

در چنین منزل کثیف و نژند؟
نارنامه گزین؛ که در گذرد
این همه بارنامه روزی چند

سنائی

«بارنامه» و «بارنامه کردن» کنایه‌ای است از نوع تلویح از نازشِ برخویش و لاف زدن «... شاید برای آنکه» بایستهٔ بارنامه کردن داشتن کالاهای بسیار است؛ بایستهٔ کالاهای بسیار سوداگری است و داد و ستد بسیار؛ بایستهٔ داد و ستد بسیار توانگری است؛ و سرانجام، بایستهٔ توانگری فریفتگی بر خویش و خودپسندی و نازندگی است.»

(زس ۱. ص ۱۶۹)

این قسم از کنایه در ادبیات فارسی کاربرد وسیع‌تری نسبت به ادبیات انگلیسی دارد. در انگلیسی innuendo اصولاً بر سخنی پوشیده که به منظور ریشخند و نکوهش بکار می‌رود، اشاره دارد.

تعزیه / نمایش مذهبی **Passian Play**

تعزیه در لغت به معنی عزاداری است و در اصطلاح قسمی نمایش* مذهبی است که از دیرباز در بین شیعیان اجرا می‌شده است. موضوع تعزیه ذکر مصائب و شدایدی است که بر خاندان پیامبر اسلام رفته است امّا رویدادهای اصلی تعزیه که در ایّام محرّم (عاشورا) اجرا می‌شود مربوط به شهادت سرور شهیدان حضرت امام حسین (ع) و یارانش در واقعهٔ کربلا است.

تعزیه ظاهراً در ابتدا به ابتکار معزّالدوله احمدبن بویه (حکومت ۳۵۴ ـ ۳۲۰ ه‍ ق) از سلاطین آل بویه پدید آمد. معزّالدوله که پیرو مذهب شیعه بود پس از تصرّف بغداد و تسلیم خلفای عبّاسی مقرّر داشت هر ساله ده روز اوّل محرم بازار بغداد تعطیل شود و مردم با نَصْب علامتها و پارچه‌های سیاه به برپائی مراسم عزاداری بپردازند. در دورهٔ سلجوقیان این رسم جنبهٔ عمومی‌تری پیدا کرد و به صورت اجرای شبیه‌خوانی درآمد. ابتدا دسته‌های عزادار به صورت سینه‌زن و زنجیرزن راه می‌افتادند امّا رفته‌رفته این دسته‌ها علائم و ابزاری که شبیه به ادوات جنگی بود با خود حمل می‌کردند و با هماوائی و همسرائی در خواندن نوحه، ماجرای کربلا را برای مردم باز می‌گفتند. این آوازهای دسته‌جمعی کم‌کم به نقل حوادث کربلا توسط چند واقعه خوان و به همراهی سِنج و طبل تبدیل شد. پس از مدّتی واقعه‌خوانها نیز جای خود را به شبیه خوانهای شهیدان واقعه کربلا دادند. در مرحلهٔ بعد گفتگو* هم به این شبیه‌خوانی افزوده شد. اگر چه شبیه‌خوانی در عهد صفویان همچنان در ایّام محرم رایج بود، تشکّل و تکامل تعزیه در زمان سلطنت ناصرالدّین شاه قاجار تحقق پیدا کرد. در این زمان در ایّام محرم و صفر دسته‌های شبیه‌خوان به گوشه و کنار کشور می‌رفتند و به نمایش وقایع کربلا می‌پرداختند. وقایع کربلا، با رعایت ترتیب و با تشریفات مفصّل در میدانها یا در تکیه‌ها اجرا می‌شد. معروفترین این دسته‌ها دستهٔ شاهی بود که اعضای آن از بین برجسته‌ترین آوازخوانهای آن زمان انتخاب می‌شدند.

صحنهٔ نمایش* در تعزیه عبارت از سکوی مدوّر یا چهارگوشی بود که تماشاگران بر گرد آن می‌نشستند. زنان در تعزیه نقشی نداشتند و

نقش آنان را جوانان کم سن و سال ایفا می‌کردند. در تعزیه بَزَک معمول نبود؛ شبیه‌خوان انبیا یا موافق خوانان لباس سبز، و اشقیا یا مُخالف خوانان لباس قرمز به تن می‌کردند. همچنین موافق خوانان مطالب خود را به شعر* و به آوازی مناسب با موقعیت (مثلاً حضرت عباس در چهارگاه، حُر در گوشهٔ عراق، و غیره) می‌خواندند امّا مخالف خوانان مطالب خود را به نثر* یا با آواز بریده و واژه‌های کشیده و بدون تحریر ادا می‌کردند. سازهای معمول تعزیه کوس، دهل، کرنا، سرنا، شیپور، سنج، نی، قرەنی و طبل بود.

برخی سنت*های نمایشی نیز در این دوران به تعزیه افزوده شد برای مثال کاسهٔ آب به معنی چشمه یا رودخانه، دستمال مشکی به نشانهٔ عزاداری، و دور زدن صحنه که به معنی از جائی به جای دیگر رفتن، بود.

در زمان رضاخان اجرای تعزیه رسماً ممنوع شد امّا اجرای این مراسم کماکان در قراء و شهرهای کوچک همچنان پابرجا مانده است.

(کن ۱)

پس از انقلاب اسلامی، بار دیگر اجرای تعزیه به صورت نمایشنامه‌های رسمی و مردمی رواج یافته است.

نوعی تعزیه را **تعزیه دوره** گویند. تعزیه دوره، مجموعهٔ چند دستگاه تعزیه است که همزمان توسط چندین گروه تعزیه‌خوان در محلهای مختلف اجرا می‌شود و ترتیب اجرای این تعزیه‌ها با ترتیب وقوع حوادث مطابقت دارد. نحوهٔ اجرای تعزیه دوره این است که گروه اول پس از تمام کردن کار خود در محل اوّل، به محل دوم می‌رود و در آن محل همان دستگاه را تکرار می‌کند، سپس دستهٔ دوّم جای آن را می‌گیرد و دستگاه دیگری را به نمایش در می‌آورد؛ گروه اول پس از تمام کردن کار خود در محل دوم به محل سوّم می‌رود و گروه دوم که کار خود را در محل اوّل تمام کرده، جای گروه اول را در محل دوم می‌گیرد و گروه سوم جای گروه دوم را در محل اوّل می‌گیرد و بدین ترتیب چندین دستگاه تعزیه به نمایش در می‌آید.

(دف ۱)

در آئین مسیحیّت نمایشهای پرشور مذهبی که در اصطلاح passian play نامیده می‌شوند و به بیان مصایب و رنجهای حضرت عیسی (ع) می‌پردازند، از حیث محتوا و مضمون* تقریباً با تعزیه در سنّت شیعیان مطابقت دارند. در این قسم نمایش که از اوایل قرن سیزدهم میلادی رواج یافت، موضوع مصلوب شدن حضرت عیسی و گاه رستاخیز او مرکز وقایع است و تماشاگران از این رهگذر یاد مصائبی را که بر حضرت عیسی گذشته است، زنده می‌کنند. اجرای این نوع نمایش در مصر، خاور نزدیک و اروپای غربی مرسوم بوده است و هنوز هم در باواریا (Bavaria) (جنوب غربی آلمان) روستائیان هر ده سال یکبار چنین مراسمی را اجرا می‌کنند. بخشهائیَ از نمایش معجزات* که مربوط به زندگانی حضرت عیسی (ع) است در حوزهٔ تعزیه جای دارد. (← نمایش رمز و راز / ← نمایش اخلاقی)

تعمیم (← بسط)

تغزل (← قصیده)

تغزلی (← شعر غنائی)
تغییر طبقه نقشی (← هنجارگریزی)
تفاوط و تأخیر (← بن‌فکنی)
تفسیر تمثیلی متن **Allegorical Interpretation**
سابقهٔ تفسیر تمثیلی متنِ* انجیل به رویکرد اندیشمندان رُم و یونان باستان نسبت به اساطیر (← اسطوره) می‌رسد. آنها اسطوره را تمثیلی از حقایق انتزاعی در حوزه جهان‌شناسی، فلسفه یا اخلاق می‌دانستند. این روش ابتدا توسط فیلو (Philo) فیلسوفِ یهودی در قرن اول میلادی برای تأویل روایت*های عهد عتیق به کار رفت و در قرن سوم توسط اوریژن (Origen) برای تأویل متون انجیل مورد اقتباس قرار گرفت. در تفسیر انجیل بین معنی لفظی یا تاریخی متن (حقیقت تاریخی و صریح متن) و معنی «معنوی» یا «عرفانی» یا «تمثیلی» مکمّل متن تمایز بنیادینی وجود دارد.

بُعد «معنوی» نهفته در معنی لفظی متون را غالباً دربردارنده لایه‌های متعددی می‌دانند. در قرن دوازدهم میلادی، مفسّران انجیل برای بسیاری از قسمت‌های انجیل چهار لایه معنائی* برشمرده‌اند. بطور کلی تفاوت بین تفسیر تمثیلی متن و تفسیرِ گونه شناسیک متن را می‌توان بدین صورت توضیح داد: در شیوهٔ تمثیلی، متن بطور عمودی بررسی می‌شود یعنی مفسّر برآنست تا دلالت*های چندگانه را در هر بند از متن آشکار سازد. اما در شیوه گونه شناسیک، بندهائی از دو متن (از عهد عتیق و عهد جدید) جدای از هم و به شیوه‌ای افقی مورد بررسی قرار می‌گیرد و سپس ارتباط بین آنها تفسیر می‌شود. غالباً تفسیر متون انجیل بطور همزمان با هر دوی این شیوه‌ها انجام می‌گرفته است. در قرن هجدهم تفسیرهای دوگانه بار دیگر رایج شد. شعرای قرون وسطی و دوره‌های پس از آن نیز گاه از این شیوه برای تفسیر و تحلیل آثار مذهبی خود بهره می‌گرفتند. از جمله دانته که کمدی الهی را مستعد هر دو گونه تفسیر لفظی و تفسیر تمثیلی می‌داند. (← چهار لایه معنائی)

در نیم قرن گذشته، یک محقق امریکائی بنام د.و.رابرتسون و برخی دیگر از محققان ادعا کرده‌اند که تفسیر تمثیلی و گونه شناسیکِ متن را می‌توان علاوه بر متون انجیل برای آثار غیر دینی قرون وسطی هم به کار برد. امروزه بر سر به کارگیری این شیوه‌ها برای متون غیر دینی اختلاف نظر وجود دارد.

تفسیر سردستی (← بن‌فکنی)
تفسیرِگونه شناسیک متن
Typological Interpretation
وجه گونه شناسیک یا مجازی (← مجاز) نوعی تفسیر متن انجیل است که توسط سنت پل معرفی شد و پدران نخستین کلیسا از آن به عنوان شیوه‌ای از تفسیر متن که تاریخ، پیشگوئی، و قوانین کتاب آسمانی را با روایات (← روایت) و تعالیم عهد جدید (New Testament) آشتی می‌داد، به صورت گسترده‌ای استفاده می‌کردند.

سنت آگوستین در توصیف تفسیرگونه شناسیک متن می‌گوید: «عهد جدید در عهد عتیق (Old Testament) پوشیده شده، و عهد عتیق در عهد جدید آشکار می‌شود». این توصیف از تفسیرِگونه شناسیک متن به معنی آن است که آدم‌ها، کارها، و رویدادهای

تاریخی واقعی در کتاب عهد عتیق، به عنوان پدیده‌هائی مجازی تلقی می‌شوند. در عین حال این پدیده‌ها مصداق واقعی خود را در کتاب عهد جدید پیشاپیش تصور می‌کنند. معمولاً مجازهای عهد عتیق را «**گونه**» (type) و مصداق آنها را «**گونه شکن**» (antitype) می‌نامند. مجازها و گونه‌های عهد عتیق به عنوان پیش تصور و نوید حقایق متعالی‌تری که در عهد جدید طبق طرح ابدیِ ذهن خداوند تنها به صورت الهامات دو کتاب آسمانی و در فاصله زمانی از یکدیگر بر انسان آشکار می‌شود. از نمونه‌های بسیار زیاد این نوع تفسیر متن می‌توان به این موارد اشاره کرد: حضرت آدم به عنوان گونه، تصویر*، مجاز، یا سایهٔ مسیح با پیش تصور خلقت حوا از پهلوی آدم و شباهت آن با جاری شدن خون از پهلوی مسیح مصلوب؛ میوه درخت ممنوعه و قیاس آن با تصلیب عیسی (بجای میوه) بر درخت. برای برخی مفسران انجیل، عناصر تاریخ عهد جدید به نوبهٔ خود حوادث و رویدادهائی را از پیش تصویر می‌کنند که در واپسین روزهای ظهور مسیح و در روز محشر رخ می‌دهد.

تفسیر و تأویل متن / هرمنوتیک

Interpretation and Hermeneutics

تأویل در لغت از ریشهٔ اول یعنی به اوایل بازگشتن و به معنی تفسیر و تعبیر و استخراج معنی نهفته و باطنی است. در اصطلاح، تأویل متن ادبی* به معنی تحلیل، تفسیر و شرح آن با برگشت به معنی اولیه می‌باشد. در این معنی تأویل متن بر بخش‌های دشوار، مبهم یا مجاز*ی متمرکز می‌شود. همچنین با توسع معنائی به شفاف کردن ویژگی‌های هنری اثر ادبی که واسطهٔ بیانی آن زبان است می‌پردازد.

واژهٔ یونانی «هرمینا» از نام هرمس اخذ شده است. هرمس، رسول و پیام‌آور خدایان بود. هرمس خدائی است که زبان و گفتار را آفریده، هم تفسیر کننده و هم پیام‌آور است.
(فانا ص ۱۳۶)

هرمنوتیک در مباحث ادبی عبارتست از تدوین اصول و علم تفسیر متن که در اصل برای تفسیر کتب آسمانی نزد پیروان ادیان مختلف (یهودیان، مسیحیان، و مسلمانان) مورد استفاده بوده است. از اینرو هرمنوتیک در واقع علم تفسیر متن یا ضابطه‌مند کردن اصول و روش‌هائی است که بواسطهٔ آنها می‌توان به معنی هر نوع متن نوشتاری (← نوشتار) دست یافت. علم تفسیر متن یا هرمنوتیک به این معنی از قرن نوزدهم توسط دو تن از متألّهان و فلاسفه آلمانی یعنی شلایر ماخر و ویلهلم دیلتای به حوزه‌های دیگر علوم انسانی راه یافت. شلایر ماخر نظریهٔ «هرمنوتیک عام» را معرفی کرد و دیلتای درصدد ایجاد نظریه‌ای برای درکِ متن برآمد و در این جهت بود که دیلتای شیوهٔ عمل تفسیر متون را که شلایر ماخر پیشنهاد کرده بود، **چرخه علم تأویل (هرمنوتیک) hermeneutic circle** نامید. از نظر دیلتای برای درک هر متن و فهمِ معنی لفظیِ آن که در سطح زبان جاری است بایَد با آن با پیش فهمی از معنی کل برخورد کنیم، اما برای رسیدنِ به فهم این کل لازم است که معنی اجزاء شاکلهٔ آن را بشناسیم.

علم تأویل متن در دو مسیر متفاوت جریان داشته است:

۱) جریانی به رهبری امیلیو بتّی ایتالیائی و اِ.د.هرش امریکائی. این جریان برای متن یک معنی معین کلامی قائل است که به گفتهٔ هرش* همان مقصود نویسنده است. این مقصود شفاهی نویسنده با شرایط آگاهی او در زمان نوشتن متن تفاوت دارد زیرا این مقصود برای آنست که با استفاده از توانائیهای زبان، متنْ معانی معینی را بتواند به خواننده‌ای که با آن سنّت*ها و هنجارها آشنائی دارد منتقل کند. بنابراین نظریه، اگر معنی متن را مستقل از عوامل بیرونی مثل مقصود نویسنده یا عوامل دیگر فرض کنیم، متن دارای معانی نامعین و غیرثابتی می‌شود. از اینرو خواننده در فرآیند داخل شدن به معنی متن نه تنها باید به هنجارهای زبانی آن توجه کند بلکه باید به هر آنچه که می‌تواند گواهی بر معنی متن باشد، خواه اینها عوامل بیرون از متن باشند (مثل «افق دید» نویسنده)، و خواه عوامل درونی متن باشند توسل جوید.

هرش با بازسازی نظریهٔ «چرخهٔ علم تأویل» که دیلتای پیشنهاد کرد، افق‌های تازه‌ای فراروی آن گشود. به عقیده هرش خوانندهٔ با صلاحیت، هنگام خواندن هر متنی، دارای فرضیه‌ای نسبت به معنی آن می‌باشد. برای این فرضیه در جریانِ خواندن امکان تأیید یا ردّ وجود دارد یعنی خواننده با مراجعه به شاکله‌های متن دائماً برای فرضیه خود شواهدی می‌یابد که یا آن را تأیید می‌کند یا رد می‌نماید. اگر آن فرضیه رد بشود، فرضیهٔ دیگری جای آن را می‌گیرد. از اینرو فرضیه اولیه «قابل اصلاح» (corrigible) است. اما چون معانی شاکله‌های متن تا حدودی بوسیله فرضیه‌هائی ساخته می‌شود که خواننده با خود به دنیای متن می‌آورد، پس نمی‌توان ادعا کرد متن معنی ثابت و کاملاً معینی دارد اما می‌توان به وجود یک معنی قابل قبول نزد دیگر خوانندگانِ با صلاحیت بعنوان محتمل‌ترین معنی بسنده کرد.

هرش همچنین بین «معنی» (significance) و «مقصود» تمایز قائل می‌شود. معنی متن برای خواننده عبارتست از رابطهٔ معنی لفظی آن با موضوعات دیگر همچون وضعیت، عقاید، و واکنش‌های شخصی خواننده، یا شرایط فرهنگی زمان خواننده و ارزش‌های حاکم بر آن زمان. معنی لفظی متن (verbal meaning) به ادعای هرش همانست که مقصود نویسنده بوده است و چیزی است ثابت و معین. اما معنی متن، عاملی در حال تغییر و نامعین است و همین امر باعث حیات و ارتعاش متن نزد خوانندگان مختلف در دوره‌های مختلف می‌شود. از این منظر است که هرش پرداختن به هر یک از این دو بُعد را وظیفه حوزه‌ای متفاوت می‌داند یعنی مقصود (معنی کلامی) را موضوع کار در حوزهٔ تأویل و معنی را موضوع کار در حوزهٔ نقد ادبی* می‌داند.

۲) رهبریت جریان دوم را فیلسوف اگزیستانسیالیست، مارتین هایدگر، و یکی از شاگردانش بنام گئورگ گادامر برعهده گرفتند. این جریان با اقتباس نظریه دیگری از دیلتای شکل گرفت. بنابه نظریهٔ دیلتای فهم حقیقی متون ادبی و علوم انسانی دربرگیرنده تجربهٔ مجدد «دنیای درونی» متن توسط خواننده است. هایدگر کاربری تفسیر را با فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم گره زد و شاگرد او گادامر

فلسفهٔ هایدگر را برای نظریه‌ای تأثیرگذار در تفسیر متون به کار برد. در فلسفهٔ هایدگر هستیِ انسان بطور اجتناب‌ناپذیری در گروِ جایگاه او در متن تاریخ و زمان است یعنی انسان هم ریشه در گذشته دارد و هم در انتظار آینده است. گادامر در تطابق این دیدگاه فلسفی به فهمِ متون، تأویل سنتی متن را به استعارهٔ گفتگو* و آمیزش ترجمه نمود به این معنی که خواننده «پیش فهم» خود را به دنیای متن می‌آورد. این پیش فهم مخلوق «افق‌های» شخصی و زمانی خود اوست. بنابراین خواننده نباید به عنوان «فاعل»، متن را همچون «مفعول» یا شئی‌ای خودمختار تجزیه و تحلیل نماید. برعکس باید در مقام «من» با متن بعنوان «تو» باب پرسش و پاسخ را باز کند یعنی سؤالات خود را به متن ببرد و از او بعنوان دوم شخص مفرد سؤال کند ولی پذیرشی بی‌غرض نسبت به پاسخ‌های متن داشته باشد و اجازه دهد متن به وسیلهٔ میراث مشترک زبانی که با خواننده دارد، با خواننده در یک تعامل دوطرفه حرف بزند و در عین حال سؤالات خود را از خواننده بپرسد. پس معنی فهمیده شده از متن حادثه‌ای است محصول آنچیزهائی که هم خواننده به متن می‌آورد و هم متن به خواننده می‌دهد.

از دیدگاه گادامر این هرمنوتیک تلاش برای استقرار معنی قطعی در متن نیست بلکه صرفاً تلاشی است برای توصیف چگونگی توفیق ما در فهم متن. از اینرو امکان رسیدن به یک معنی قطعی و معین در متن خیالی بیهوده است زیرا معنی متن در گرو مناسبات شخصی و تاریخی است و دائماً در حال متحول شدن است. پس معنی هر متن همانی است که الان در اینجا برای من دارد. هرش در پاسخ به این دیدگاه گادامر در مورد ناگزیری نسبی بودن معنی متن به دلیل عوامل شخصی و تاریخی، می‌گوید که خواننده با دوباره‌سازی شرایط زمانی و فرهنگی و زبانی زمان نویسنده، می‌تواند معنیِ اصلی و معین متن را دریافت کند.

همچنین تا آن حدی که نظریه گادامر راجع به خلاء پرنشدنی بین معنی متن در زمان نویسنده و در زمان حال درست است، هرش به معنی همواره متغیری اشاره می‌کند که خواننده در زمان خود و در شرایط شخصی و اجتماعی‌اش به معنی ثابت کلامی در متن می‌دهد.

تقسیم‌بندی دیگر در نظریه‌های تأویل متن آنست که تأویل متن را به دو نگرش سنتی و مدرن تقسیم کنیم. در نگرش سنّتی تأویل متن به معنی نزدیک شدن به مقصود نویسنده است. پیروان نقد نوین* هم بنابه همین نگرش است که «مسئله سوء تعبیر غرضی*» را پیش می‌کشند و مخالف آنند که معنی متن بواسطهٔ سر نخ‌های موجود در آن بعنوان غرض و مقصود نویسنده تعبیر شود و معنی متن را به جای بیرون آمدن از مناسبات عوامل درونی متن، از عوامل بیرون از متن استخراج کنند. بسیاری از فیلسوفان سنتی و نیز «فیلسوفان زبان رایج» بر این عقیده‌اند که فهم معنی متن ایجاب می‌کند به مقصود نویسنده مراجعه کنیم و مقصود نویسنده را هم می‌توان به واسطهٔ آگاهی از فرضیاتِ زبانشناسیک نویسنده درک کرد. گرچه (H.P.Girce) در دههٔ

۱۹۵۰ در توضیح می‌نویسد معنی کلامی بعنوان مقصود گوینده از بیانِ عبارتی خاص است که در شنونده تأثیر کند و این تأثیر بواسطهٔ شناسائی شنونده نسبت به مقصود گوینده عملی است. بعداً سی‌یرل بین مقصود نویسنده که تعیین کننده نوع کنش گفتار* و عمل آنست و مقصود نویسنده برای منتقل کردن آن معنی به شنونده، تفاوت قائل شد و نظریه کنش گفتار* را از آن استخراج نمود.

در نقد مدرن و رویکردهای ساختگرا (← ساختگرائی) و پساساختگرا (← پساساختگرایی)، نظریه‌های مربوط به تأویل متن بطور اساسی از نظریه نویسنده محوری دور می‌شوند. بسیاری از این نظریه‌پردازان معنی متن را محصول تعامل عوامل زبانی آن می‌دانند و منکر قطعیت معنی می‌باشند. شالوده شکنی* و ساختگرائی این رویکرد را دنبال می‌کنند. گروه سومی نیز علاوه بر دو گروه فوق هستند. اینها ضمن آنکه تعیین معنی متن را ناشی از مقصود و قصد نویسنده می‌دانند، تجلّی آن را در متن بصورت تغییر یافته، تعبیر می‌کنند یعنی ظاهر متن را بیان تحریف شدهٔ آن تمنیات و مقاصد پنهان یا ناخودآگاه در ضمیر نویسنده تلقی می‌نمایند. نمایندگان این خط فکری منتقدان تحلیل روانشناختی* و منتقدان مارکسیست (← نقد مارکسیستی) و پیروان تاریخ‌گرائی نوین* می‌باشند.

در حوزه علوم اسلامی و نزد علمای معاصر اسلامی هرمنوتیک به نظریه‌های مربوط به تأویل متون دینی راه یافته است. نزد این علما دو دیدگاه متفاوت از قرائت دین وجود دارد:

۱ـ قرائت واحد، یعنی دین و متون فقط یک قرائت را برمی‌تابد و نمی‌توان متون دینی را بمثابهٔ متون ادبی دستمایهٔ قرائت‌های مختلف قرار داد. استدلال این گروه آنست که متون دینی حامل وحی و پیام الهی است و کار آن بدست دادن معیارهای درست در سنجش‌های فهم بشری است. حال چنانچه این متون نیز در معرض قرائت‌های مختلف و تفسیرهای ناظر به فاعل قرار گیرد، اساساً بود و نبود دین دیگر فرقی نمی‌کند. گروه دوم تحت تأثیر ورود مدرنیته به حوزه‌های علوم انسانی و شرایط تازه‌ای که دین در آن قرارگرفته معتقدند دین هم بصورت متن به ما رسیده است پس تابع همان قوانین حاکم بر متن است و می‌تواند مانند هر متن دیگری قرائت‌های بسیاری داشته باشد.

بنا به عقیده این گروه انسان با معارف و دانسته‌های خود در هر عصری پرسش‌ها و پیش فهم‌های متفاوتی را با خود به متون دینی می‌آورد و پاسخ‌های متناسب با آن پرسش‌ها را از آن می‌گیرد. در این تعامل، متون دینی فرصت می‌یابند که در چالش با پرسش‌های تازه و شرایط پیچیده‌تر زندگی در هر دوران، کارآمدتر و نوبه‌نو بشود و از تنگنای جَزْمیَت به پهنهٔ رشد مداوم راه یابد.

ایرادی که بر این رویکرد گرفته می‌شود آنست که معنی دینی دائماً در حال تغییر و تحول خواهد بود و نمی‌تواند نقش مرکزیت خود را ایفا نماید. در این میان علمائی هستند که این دو نگرش را با یکدیگر تلفیق کرده‌اند تا از هر دو تنگنا یکباره خلاصی یابند. استاد محمد مجتهد شبستری در زمرهٔ این گروه سوم می‌باشد. از دیدگاه ایشان «قرائت دین در

واقع همان قرائت متون دینی است و متون دینی را به گونه‌های متفاوت می‌توان فهم و تفسیر کرد و از همین جا است که دین قرائت‌های کثیر پیدا می‌کند».

(«نقدی بر قرائت رسمی از دین» ص ۷)

«هیچ متنی تفسیر منحصر به فرد ندارد و از همهٔ متون، تفسیرها و قرائت‌های متفاوت می‌توان ارائه داد... اسلام به هر صورت که تصویر شود گونه‌ای فهم و تفسیر از کتاب و سنت است و هیچ فهمی از کتاب و سنت تا آن‌جا که به انکار نبوت پیامبر (ص) نرسد، خروج از اسلام به شمار نمی‌آید.» (همان ص ۱۱۴) و «هیچ مفسری نمی‌تواند ادعا کند که از هرگونه پیش فرض به دور است و آن چه بدست می‌آورد، رنگ و بوی بشری ندارد و از عوامل و شرایط زندگی انسانی عصر وی متأثر نگشته است: (هرمنوتیک، کتاب و سنّت، ص ۳۶) «واقعیت این است که عقاید و ایمان آدمی تنها و تنها از علوم و معارف وی تغذیه نمی‌کند، بلکه با تحول و تکامل این علوم و معارف تحول و تکامل می‌یابد» (هرمنوتیک ص ۳۴).

«باید میان حقیقت دینی وحی شده بر یک جماعتی و مفاهیم و تعبیرهائی که پیروان آن حقیقت دینی برای بیان آن حقیقت دینی و حیاتی به کار می‌برند، فرق گذاشت» (هرمنوتیک ص ۱۵۶) «بعضی احکام جاودانی و دائم و بعضی مدت دارند.» (هرمنوتیک ص ۴۸) نتیجه گیری این دیدگاهها در این جمله خلاصه شده است: «شکل‌های معین هر عصر در زباله‌دان تاریخ می‌افتد، اما پیام‌های جاودانه به هیچ‌وجه در زباله‌دان تاریخ نمی‌افتد، پیام‌ها همیشه بر تارک تاریخ می‌درخشند. پیام‌های انبیا و اولیا نیز چنین است». (نقد ص ۳۴۷)

استاد مجتهد شبستری در واقع با تلفیق دو رویکرد هرمنوتیکی هرش و هایدگر به رویکرد تازه‌ای می‌رسد که درصدد پاسخ به تردیدهای موجود می‌باشد. بنابه این نگرش با پیام‌های جاودانه دین و وحی باید برخوردی هرشی داشت یعنی هرمنوتیکی که در پی کشف مقصود مؤلف است. این مقصودها ثابت است و نمی‌توان آنها را دستخوش جریان زمان دانست. اما با تفسیرهائی که از دین در طول زمانهای مختلف شده است باید رویکردی هایدگری به کار برد یعنی انسان با متن دینی وارد گفتگو می‌شود که لاجرم قرائت‌های کثیر از متون دینی از همین فرآیند بیرون می‌جوشد. اما این قرائت‌های کثیر نیز از نظر استاد مجتهد شبستری دارای محدودیت است زیرا قرائت کثیری از دین قابل قبول است که «مستدل و قابل دفاع باشد». از اینجا مسئله قرائت درست و قرائت غلط طرح می‌شود. (با استفاده از مقاله «قرائت پذیری دین؟» به قلم محمد منصور هاشمی: ماهنامه همشهری سال اول ـ شماره ۱۱ ر.ک)

تقسیم Merismus

از آرایه‌های بیرونی بدیع (← صنایع بدیع) است که به موَجب آن شاعر معنائی را در نظر می‌گیرد و بعد آن را به چند جزء تقسیم می‌کند. در شعر فارسی شاعر هر جزء را با معنی آن مربوط می‌کند، برای مثال:

بدنامی حیات دو روزی نبود بیش
آن هم کلیم با تو بگویم چنان گذشت

یک روز صرف بستن دل شد به این و آن
روزِ دگر به کندن دل زین و آن گذشت

کلیم کاشانی

شاعر بیت* دوّم را به تشریح معنائی اختصاص می‌دهد که در بیت اوّل ذکر کرده است، یعنی «دو روز» را به اجزاء تقسیم می‌کند و هر یک را توضیح می‌دهد.

(فافد)

ظاهراً نخستین بار عنصری تقسیم را به کار برده است. نمونه:

نگر به لاله و طبع بهار رنگ پذیر:
یکی به رنگ عقیق و دگر به بوی عبیر

عنصری

ز عکس روی و لب عارضش برند صفا،
یکی سهیل و دوم زهره و سیوم جوزا.

قوامی گنجوی

سپید روی و سیه زلف و چشمت، ای دلبر!
یکی گل است و دوم سنبل و سوم عنبر

عثمان مختاری

نوعی از تقسیم را **استیفا** یا **استقصا** نامیده‌اند که در آن گوینده در توصیف کسی یا چیزی همه ویژگی‌ها یا گونه‌های او را در پی هم یک به یک یاد کند. برای نمونه:

پیوسته دشمنان تو ز این گونه مستمند:
یا کشته، یا گریخته، یا بسته در حصار

عنصری

سلیمانی مکن دعوی! نخست آن دیو اِنسی را،
بکش، یا بند کن، یا کارفرما، یا برون رانش.

خاقانی

در اصطلاح آرایه‌های ادبیِ فرنگی، merismus واژه‌ای یونانی و به معنی «تقسیم به اجزاء» است که با تقسیم، استیفا و استقصا در اصطلاح زبان فارسی برابر است. از نمونه‌های مشهور صنعت تقسیم در ادبیات انگلیسی در سطور زیر از نمایشنامهٔ* تریلیوس و کرسیدا[۸] شکسپیر دیده می‌شود:

For beauty, wit,
High birth, vigour of bone, desert in service,
Love, friendship, charity, are subjects all
To envious and caluminating Time.

ترجمه:

زیرا وجاهت، کیاست،
نَسبِ عالی، قدرت استخوان، شایستگی خدمتگزاری،
عشق، دوستی، احسان، همه بندگانِ
زمانِ حسود و بدنامی آورند.

در این نمونه اجزاء (وجاهت، کیاست، نسب عالی، والخ) مقدم بردارندهٔ آن و به عنوانِ بندگانِ زمان حسود آمده است.

تقطیع Scansion

در لغت به معنی پاره کردن، پاره پاره کردن، بریدن پارچه، کوتاه گفتن، آرایش و پیرایش لباس و تجزیه کردن مصراع* به اجزاء و ارکان (← رکن) عروضی (← عروض) است که شامل تجزیهٔ الگوهای وزنی (← وزن) شعر* و محاسبهٔ اوزان و پایه*های آن می‌شود.

در عروض فارسی تقطیع، تقسیم شعر است به اجزاء و قرار دادن هر جزء در برابر جزوی از افاعیل که در وزن مساوی باشد آنگونه که متحرک در مقابل متحرک و ساکن در برابر ساکن قرار گیرد. در این کار، حرکت حروف هرچه باشد (فتحه، ضمّه یا کسره) هماهنگی آنها با اجزاء افاعیل ضرورت ندارد یعنی می‌توان مثلاً ضمّه را در مقابل فتحه قرار داد.

در تقطیع عروضی جدید، تقطیع «این است

که شعر را به هجا*های کوتاه و بلند تقسیم کنیم و سپس با رکن بندی وزن آن را پیدا کنیم» (آبعوق، ص ۴۱)

اما اولاً تقطیع صحیح مستلزم رعایت قواعد تقطیع است و ثانیاً معمولاً کمتر شعری بعد از تقطیع وزن اصلی شعر را نشان می‌دهد بلکه معمولاً وزنی که بدست می‌آید وزن تقطیعی است. برای تبدیل وزن تقطیعی به وزن اصلی باید هم **قواعد تقطیع** را بدانیم و هم به اختیارات شاعری (← جواز شاعری) و ضرورات توجه داشته باشیم.

الف) قواعد تقطیع در شعر فارسی:

۱ـ هجای کوتاه (صامت + مصوت کوتاه) در آخر مصراع، بلند حساب می‌شود.

۲ـ یک یا دو صامت اضافه بر وزن در انتهای مصراع، در تقطیع محاسبه نمی‌شود.

۳ـ در تقطیع هیچ هجایی نباید کمتر از دو حرف داشته باشد. پس در صورت برخورد به صامت تنها در وسط شعر، یک مصوت کوتاه به آن اضافه می‌کنیم تا به هجای کوتاه تبدیل شود. برای مثال: مصراع «به دانش دل پیر برنا بود» در تقطیع چنین خوانده می‌شود: «به دانش دل پیر و برنا بود».

۴ـ در کلماتی از قبیل خواست، گوشت، بیست، کارد چنانچه صامت آخر به وسیله مصوت بعد از خود جذب نشود، از تقطیع ساقط می‌شود در نتیجه «گوشت را» تبدیل می‌شود به «گوش را»، «خواست را» به «خواس را». امّا «خواست افتادن» تغییری نمی‌کند چون صامت «ت» جذب مصوت «ا» شده است.

۵ـ صدای ترکیبی ow (diphthong) در آخر کلمات اگر پیش از مصوت دیگری قرار گیرد به o و v تجزیه می‌شود و صامت v جزو هجای دوم قرار می‌گیرد مثل: «جُو» و «جُوی» (جُ + وی).

۶ـ اگر بعد از مصوت بلند حرف «نون» و سپس مکث* قرار گیرد، از کمیت مصوت کاسته می‌شود: در «عاشقان دارند» «قان» معادل هجای بلند «قا» حساب می‌شود.

ب) اختیارات شاعری: آن بخش از اختیارات و اجازه‌های شاعری که مربوط به وزن شعر می‌شود از این قرارند:

۱ـ آوردن یک یا دو حرف صامت اضافه بر فرمول وزن بدون آنکه در تقطیع به حساب آید.

۲ـ جایگزینی رکن «فعلاتن» به جای «فاعلاتن» در ابتدای هر مصراع.

۳ـ آوردن دو هجای کوتاه بجای یک هجای بلند که این را «تسکین» گویند.

۴ـ در برخی اوزان جایگزینی «- U» به جای «U -» یا بالعکس. این عمل را در اصطلاح «قلب» می‌نامند.

ج) ضرورات: تغییراتی است که به مقتضای وزن در کمیّت (بلندی و کوتاهی) هجاها یا مصوت‌ها ایجاد می‌شود:

۱ـ مصوت‌های بلند (ای ـ او) در آخر کلمه اگر پیش از مصوت دیگر قرار گیرند، گاهی کوتاه می‌شوند: مثل تبدیل کشتیِ (kestiiye) به کِشتهٔی (kesteye) در «کشتیِ نوح».

۲ـ تبدیل مصوت‌های کوتاه e و o در آخر کلمه و اشباع آنها به مصوت بلند مثل «مهپاره» به «مهپاری». توجه: اشباع «نه»: «نی» است.

۳ـ صامت همزه در ابتدای کلمات (مثل آب aab/) حذف می‌شود.

چند نمونه برای تقطیع:
منم آنکس که تا به فرق همی سوزم از قدم
مَ نَ ما(ن) کس که تا به فَر قُ هَ می سو زَ مَز قَ دَم.

ای کاروان منزل مکن جز در دیار یار من
ای کا رَ وان مَنْ زل مَ کن جُز در دِ یا ری یا رِ مَنْ.

(آبعرق)

گفتنی است که این نوع تقطیع مورد انتقاد جدی برخی صاحبنظران قرار دارد.

از خصوصیات تقطیع شعر در فارسی یکی آن است که حروف ملفوظ معتبر است، نه مکتوب، و دیگر اینکه الف ممدود به جای دو حرف محسوب می‌شود. الف همزه اگرچه نوشته می‌شود، در تقطیع به حساب نمی‌آید؛ چنانچه دو متحرک در برابر دو ساکن قرار گیرد، دو متحرک را ساکن می‌سازند؛ واوی که به جای ضمّه است چون بیان ضمّه می‌کند در تقطیع حساب نمی‌شود، مثلاً «دو کمند» بر وزن فاعلن.

در مورد واو عطف دو نظریه وجود دارد: گروهی آن را به حساب می‌آورند و دسته‌ای آن را در تقطیع محسوب نمی‌دارند. حرف مشدّد به جای دو حرف حساب می‌شود مثل «فرّخ» بر وزن فَعَلُن.

(د ا ا)

نمونه:
ای سا ربان منزل مکن جزدر دیا ر(ی) یا ر من
مُس تف عِ لُن مُس تف عِ لُن مُس تف عِ لن مُس تف عِ لُن

(وشف)

در عروض شعر انگلیسی که وزن آن ضربی است (← وزن ضربی)، تقطیع عبارتست از تجزیهٔ هر سطر شعر به ارکانِ تشکیل دهنده آن، و نیز تعیین نقاطی که در آن مکث*های اصلی رخ می‌دهد. برای نمونه:

"You are old, / Father Will / liam", the young man said
"And your hair / has become very white;
And yet / you inces / santly stand / on your head-
Do you think / at your age, / it is right?"
(Lewis Carroll)

در این کار هجاهای تکیه‌دار و بدون تکیه در یک پایه مشخص می‌شوند و سپس سطور شعر براساس تعداد پایه‌ها در سطور شعر و نیز طرح قافیه* شعر تعیین می‌شود.

وزن دو بیتی* بالا بجز آخرین پایه از سطر نخست و پایه اوّل سطر سوّم که آیمبیک است، همه جا آناپستیک می‌باشد. تعداد پایه‌ها متناوباً چهار و سه است و الگوی تقطیع این دو بیتی چنین است:

4 3 4 3
a b a b

در این فرمول b و a نشانگر قافیه، و شماره‌های ۴ و ۳ نشان دهندهٔ تعداد پایه‌هاست.

تقلید Imitation

در لغت به معنی گردنبند بر گردن انداختن، پیروی کردن، از پی رفتن، عمل کردن به فتوای مجتهد، واگذار کردن، حرکات و طرز تکلّم کسی را نشان دادن، پیروی.

در نقد ادبی* گاه برای اصطلاح mimesis (محاکات*) با همان تعبیر ارسطوئی، واژهٔ imitation به کار رفته است. معنی اخیر تحت

تأثیر اندیشهٔ افلاطونی پدید آمده است. ایراد عمده‌ای که افلاطون بر شعرا وارد می‌کند آن است که شعرا فقط به تقلید از صورت طبیعت می‌پردازند و از حقایق مطلق غافلند. از نظر افلاطون که فیلسوفی آرمانگرا و ایده‌آلیست و معتقد به «مُثُل است همهٔ مفاهیم جهان ملموس و واقعی همچون زیبائی، خوبی، عدل و غیره فقط پرهیبی از مفاهیم آرمانی بهشت می‌باشند؛ از اینرو برای افلاطون تقلید، بازآفرینی این شکل‌های آرمانی است و چون همه‌چیزهای مورد تقلید هنرمند خود سایه و تقلیدی از حقیقت است، پس کار هنرمند تقلید از روی تقلید است. اگرچه روی این سخن افلاطون متوجهٔ هنر نقاشی است، ابعاد آن به سایر هنرها و به شعر نیز تعمیم می‌یابد.

اما از نظر ارسطو که دیدگاهی علمی نسبت به مباحث ادبی و فلسفی دارد، تقلید اساس همه هنرها و وجه مشترک شعر با سایر هنرهاست. این ایراد را ارسطو که دیدگاهی علمی نسبت به مباحث ادبی و فلسفی دارد با طرح مسألهٔ «محاکات» (mimesis) به جای تقلید به این صورت رد می‌کند و می‌گوید شعرا از جهان بیرون تنها تقلید نمی‌کنند بلکه هنر آنان در محاکات و گرته برداری از هیجانات و عواطف و مسائل کلّی است. از اینرو می‌توان گفت که تقلید نسبت به محاکات و تخیل، معنی محدودتری دارد.

مسأله تقلید پس از افلاطون و ارسطو در میان اُدبای کلاسیک* غرب همواره مطرح بوده است. هوراس، اندیشمند روم باستان، تقلید را به محاکات و به عنوان امری خلّاق تعبیر می‌کند. لانگینوس مانند سسیرو و کنتیلیان بر تقلید از پیشینیان به عنوان راهکاری برای تربیت ذوق شعرای جوان تأکید می‌ورزیدند. آنها عقیده داشتند... که نویسندگان و شعرای جوان باید از اصول پیشگامان و اساتید یونان باستان پیروی کنند تا در هنر خود ورزیده و سرآمد شوند. این قسم تقلید نزد مُنتقدان روم باستان یا پیروان آنان در دوره‌های بعد هرگز به سرقت ادبی* تعبیر نمی‌شد.

در دوران نوکلاسیک* اُدبای انگلیسی تقلید از اُدبای باستان را توصیه می‌کردند و استدلالشان این بود که چون قواعد دقیق در تقلید طبیعت (به معنی محاکات) توسط نویسندگان قدیم وضع شده است، پس شعرا باید در کار خود از آن قوانین تقلید و پیروی کنند. الکساندر پوپ، شاعر و منتقد برجستهٔ نوکلاسیک این دیدگاه را چنین بیان می‌کند:

Those RULES of old discovered, not devised,
Are Nature still, but Nature methodized;
Nature like liberty, is but restrained;
By the same laws which first herself ordained.
Hear how learned Greece her useful rules indites,
When to repress,and when to indulge our flights:
High on parnassus'top her sons she showed,
And pointed out those arduous paths they trod:
Held from afar, aloft, th'immortal prize.
And urged the rest by equal steps to rise.
Just precepts thus from great examples given
She drew from them what they derived from Heaven.

ترجمه:

آن قوانینی که از قدیم الایام کشف شده‌اند و وضع نشده‌اند، همان طبیعت است، اما طبیعت

ضابطه یافته؛ طبیعت همچون آزادی، چیزی نیست جز آنچهِ مکلّف است با همان قوانینی که خود از ابتدا مقررّ داشته است.

گوش بسپار چه‌سان یونان فرهیخته قوانین سودمند خود را انشاء کرد کهِ چه‌وقت محدود کند پروازمان را و چه وقت آن را آزاد گذارد: بر بلندای قلهٔ پارناس به پسرانش نشان داد و اشاره کرد به راههائی که آنها پیمودند، از آن دورهــا و در بــالا خــلعت فــناناپذیر را نگاهداشت و بقیه را ترغیب کرد که با گامهای یکسان برخیزند. فرمان‌های عادلانه‌ای را کـه اینگونه از نمونه‌های بزرگ داده شده بود او از آنـها چـیزهائی بـیرون کشید کـه از بـهشت اقتباس شده بودند.»

در دوران رمانتیسم* کـه بـر قـریحهٔ ذاتـی شاعر به جای تـقلید تأکـید مـی‌شود، تـقلید اهـمیّت پیشین را در مـباحث ادبـی از دست می‌دهد. در نقد مـعاصر تـقلید تـقریباً جـائی ندارد.

تقلید از قدما (← کلاسیسیسم)

تکرار / تکریر **Palilogy**

صناعتی بـدیع (← صـنایع بـدیع) است و آن است که شـاعر یـا نـویسنده لفـظی را مکـرر بیاورد. از انواع جناس* نیز به شمار آمده است و این در صورتی است که دو لفظ متجانس در آخر سجع*های نثر* یـا در آخـر ابـیات (← بیت) پی در پی آورده شود:

اگر چه هست گلت را چو من هزارهزار
مرا به دست نیاید چو تو نگارنگار

همچنین:

باران قطره‌قطره همی بارم ابروار
هر روز خیره‌خیره از این چشم سیل‌بار
زان قطره‌قطره‌قطره باران شود خجل
زان خیره‌خیره خیره دل و جان من فکار

عسجدی

و:

من آبِ‌آب و باغ باغم ای جان
هزاران ارغوان را ارغوانم

مولوی

همچنین:

بدره‌بدره دهد به سائل زر
دجله‌دجله کشد به بزم عقار
گشته زان بدره‌بدره، بدره خجل
برده زان دجله‌دجله، دجله یسار

در بلاغت* غرب ایـن صـناعت اشکـال و صـور مـتنوعی دارد. تکـرار الفـاظ در پـی یکدیگر و به منظور تأکید همان است کـه در فـارسی تکـرار و در اصـطلاح غـربی palilogy گـویند. سـاموئل بکت نـمایشنامه‌نویـسی معاصر ایرلندی در نمایشنامهٔ **در انتظار گودو** در گفتار طولانی لاکی، یکی از اشخاص بازی، از این قسم تکرار استفاده می‌کند.

تکرار بر حسب آنکه در کـجا اتـفاق بـیفتد دارای انواعی بدین شرح است: چنانچه کلمه یا کلماتی در ابتدای هر سطر عیناً تکرار شود، آن را **ردالصدر (anaphora)** نامند مثل:

Swich fyn hat, to this Troilus for love!
Swich fyn hath al his rete worthynesse!
Swich fyn hath his estat real above,
Swich fyn his lust, swich fyn hath his nobleness!
(Chaucer)

چنانچه کلمه یا کلماتی پس از کلمات دیگر مکرر شود آن را **epanalepsis** گویند. برای مثال تکرار کلمه of در سطور زیر از آغاز مـنظومه بهشت گمشده:

Of man's first disobedience, and the fruit
Of that forbidden tree, whose mortal taste
Brought death into the world, and...
...
...
Of Ored, or of Sinai,...

(John Milton)

تکرار یک کلمه یا عبارت را به طور موّکد و به منظور تأثیری خاص **epizeuxis** گویند مثل:

Alas! I lie, rage hath this error bred:
Love is not dead.
Love is not dead, but sleepeth
In her unmathed mind...

(Sir Philip Sidney)

تکرار یک کلمه یا چند کلمه در انتهای هر سطر را **epistrophe (ردالقافیه)** گویند مثل:

Shy lock: I'll have my bond! Speak not against my bond!
I have sworn an oath that I will have my bond.

(Shakespeare)

تکرارِ ساختاری یکنواخت برای انگیزش احساسات خاص را **incantetion** گویند مثل:

The owl is abroad, the bat and the toad
And so is the cat-a-mountain;
The ant and the mole sit both in a hole,
And the frog peeps out o' the fountain,
The spindle is now a-turning;
The moon it is red, and the stars are fled,
But all the sky is a-burning:

(Ben Jonson)

یک قسم تکرار آن است که کلمات هم معنی تکرار شود و به آن در اصطلاح tautology گویند. این قسم تکرار در واقع نوعی اِطّناب* شمرده می‌شود. برای نمونه در عبارت «من خود شخصاً» هرسه کلمات مبیّن یک معنی هستند.

و:

دیشب دوباره، باز

باران تند حادثه بارید

(فتحنامه /م. سرشک)

علاوه بر آنچه نام برده شد، صناعاتی چون ردالمطلع و برگردان* نیز از اشکال متنوع تکرار محسوب می‌شوند.

تکرار ساختاری (← تکرار)

تکرار قافیه (← قافیه)

تکرار نحوی / موازنه /نثر مرجّز **Parallelism**

تکرار نحو*ی آن است که ویژگی‌های نحوی یک بخش یا جمله در بخش‌ها یا جملات بعدی تکرار می‌شود و موجب قرینه‌سازی نحوی می‌شود. تأثیر زیباشناسیک این قرینه‌سازی حاصل تداعی*هائی است که از رهگذر تکرار* ویژگی‌های نحوی یک بخش در بخش‌های بعدی حاصل می‌شود و سبب نوعی وحدت بین ساختار*های قرینه می‌گردد. در نتیجه اجزائی که در قرینه‌ها با یکدیگر هم وزن* نیستند (موازنهٔ ناقص) با یکدیگر بدلیل وحدت نحوی هم وزن* بنظر می‌رسند. برای نمونه:به جستجوی تو (متمم + مضاف‌الیه)

به درگاه کوه می‌گریم (متمم + مضاف‌الیه + فعل)

در آستانه دریا و علف (متمم + مضاف‌الیه)

به جستجوی تو
در معبر بادها می‌گریم
در چارراه فصول

شاملو

سه مصراع دوم از لحاظ نحوی تکرار سه مصراع اول است.

تکرار الگوی نحوی معمولاً با موازنه کامل یا ناقص همراه است. (صص ۵۸ ـ ۵۷ باذرش)

و موازنـه در لغت هـم وزن* کـردن است. در اصطلاح بدیع (← صنایع بـدیع) مـوازنـه آن است که در قرینه‌های نظم* یا نثر* از اول تـا آخر کلماتی بیاورند که هر کدام با قرینه خود در وزن یکـی و در حـرف روی (← قـافیه) مختلف بـاشند. در شـعر آن چـنان است کـه مصراعهای (← مصراع) ابیات (← بـیت) از قرینه‌های مسجع تشکیل یابد.

مـوازنـه، نـوعی سـجع* مـتوازن است کـه مخصوص به نثر و اواخر قرینه‌هانیست. برای نمونه:

مشک و شـنگرف است گـوئی ریـخته بـر کوهسار
نیل و زنگار است گوئی بیخته در مرغزار
از زمین گوئی برآوردند گنج شایگان
در چمن گوئی پراکندند در شاهوار

امیر معزی

شاهی که رَخْش او را دولت بود دلیل
شاهی که تیغ او را نصرت بود فسان
اندر پی گمانش زه بگسلد یقین
و اندر پی یقینش ره گم کند گمان

مسعود سعدسلمان

و در دو بیت متوالی:

آنکـه مـال خـزایـن گـیتی
نیست با وجود دست او بسـیار
و آنکه کشف سر سرایر گردون
نیست در پیش طـبع او دشـوار

رشید وطواط

آن قسم از نثر راکه در آن صنعت موازنه به کار رفته باشد، می‌توان مُرَجز نامید و نـثر مُـرَجز چنان باشد که غالب کلمات دو قرینه هم وزن و مقابل یکـدیگر قـرار بگـیرند ولی رعـایت سجع در آن نشده باشد، مثل: «نخلبندی دانـم ولی نه در بستان، شاهدی فروشم ولی نـه در کنعان»

و «دانش موجب بزرگی و افتخار است و بینش سبب سربلندی و اعتلایست»

سعدی

(زس)

در انگلیسی نـیز مـوازنـه آن است کـه اجـزاء هـمسان و هـم ارزش در سـاختار*هـای دستوری مشابه واقع شـوند. بـرای نـمونه در جملات زیر از انجیل، خصایل آفـریدگار در مقام نهاد جملات اول آمده و توصیف هریک از خصایل به ترتیب در پی جمله نخست و در جملاتی که با اسم مصدر شروع شـده، ذکـر شده‌اند:

The law of the Lord is perfect, converting the soul:
The testimony of the Lord is sure,making wise the simple.
The statues of the Lord are right, rejoicing the heart:
The commandment of the Lord is pure, enlightening the eyes.

همچنین در سطور زیر:

All Nature is but art, unknown to thee;
All chance, direction, which thou canst see
All discord, harmony not understood;
All partial evil, universal good;
And, spite of pride, in erring reason's spite,
On truth is clear, Whatever is, is right.
(Alexander Pope)

جـمله نـخست از سـه جـزء all nature is، unknown to و thee but art تشکـیل شـده و جملات بعد نیز تکرار نحوی این سه ساختار دستوری می‌باشد.

تکریر (← تکرار)

تک‌گوئی درونی **Interior Monologue**

شیوه‌ای است در روایت* که به موجب آن جریان و آهنگ ضمیر خودآگاه همانگونه که در ذهن شخص رُخ می‌دهد، بازگو می‌شود و نویسنده در این کار دخالتی نمی‌کند. در تک‌گوئی درونی کسی مخاطب گوینده نیست. اینگونه روایت مانند حرف زدن بچه‌های کوچک و اشخاص پیر می‌ماند وقتی با خودشان حرف می‌زنند. اساس این شیوهٔ روایت بر بازگوئی ذهنیّات راوی* قرار دارد. تک‌گوئی درونی یا متضمّن واکنش راوی نسبت به محیط دور و بر حاضر خود است که در این حالت، تک‌گوئی درونی او، داستانی (← داستان) را تعریف می‌کند، و یا تک‌گوئی درونی راوی، خود یک کنش است یعنی سیراندیشهٔ او نه زمان حال راگزارش می‌کند و نه یادآور گذشته است که در این حالت تک‌گوئی درونی برای خودش داستانی است. رمان* سنگ‌صبور / صادق چوبک، خانم دالووی / ویرجینیا ولف و خشم و هیاهو / ویلیام فاکنر به این شیوهٔ روایت شده است. برای مثال، در رمان سنگ صبور، «کاکل زری»، پسر کوچک و بی‌کس و یتیم، دنیای پر از وحشت و تنهائی خود را آنگونه که در ذهن کودکانه‌اش جلوه می‌کند، چنین باز می‌گوید: «بلبل سرگشته منم، کوه و کمر گشته منم. بوای ظالم من رو کشته. زن بوای بدجنس گوشت من رو خورده و خواهر مهربون اسخونام رو با هف آب گلاب شسه و زیر درخت گل خاک کرده. منم شدم یه بلبل پریدم رو درخت. امّا من خواهر ندارم. کاکا هم ندارم. من تهنام، تهنای تهنا. یهنه! چقدر ماهی تو حوضه. یک، دو، سه، چهار، پنج، شش، هف، هش، نه، ده، یازده، بیس، سی‌وده، صدتان، هزارتان. دیبو از دهنش دود در میاد، مثه تنورهٔ حموم. دیبو تنوره کشید رف هوا، من شیشهٔ عمرش زدم زمین. یه هو دود شد. گرومبی خورد زمین و دود شد. مثه تنورهٔ حموم. من از حموم بدم می‌اد. دیگه هیچ‌وقت حموم نمی‌رم؛ گل سر شورم می‌ره تو چشام. کف دس و پام پیرک می‌شه. نَنَم هی سرم می‌کنه زیر آب هی در می‌آره، هی آب می‌خورم. هیچ وخت دیگه حموم نمی‌رم. ننم خوراکی می‌یاره تو حموم می‌خوریم ـ نون و کاهو و سرکه. چقد حموم خوبه. هی زنا لقمه می‌گیرن دهن هم می‌ذارن. ننم سرم می‌شوره. آب صابون و کُنار می‌ره تو چشام. گل سر شورم می‌ره تو چشام. ننم رف تو کتهٔ زغالی. تو کتهٔ زغالی شبه. روزم اونجا شبه. شبم خیلی شبه. من از تو کتهٔ زغالی می‌ترسم. دیبو تو کتهٔ زغالی قایم شده. اگه من برم اون جا پام می‌گیره می‌ذاره تو دهنش یه لقمم می‌کنه.»

در این قطعه تک‌گوئی درونی، وسیله‌ای است که جریان سیّال ذهن* کودک بواسطهٔ آن به خواننده منتقل می‌شود: «تنورهٔ حموم»، حمام‌هائی راکه با مادرش می‌رفته برای او تداعی* می‌کند و بعد «آب صابون و کُنار» که توی چشمهاش می‌رود، کتهٔ زغالی را به یادش می‌آورد.

(عد)

تک‌گوئی درونی راهکاری است برای بیانِ نگرشی اکسپرسیونیستی (← اکسپرسیونیسم) از جهان پیرامون.

تک‌گوئی نمایشی **Dramatic Monologue**

شیوه‌ای در روایت* است که به موجب آن

راوی* بلند بلند با کس دیگری حرف می‌زند و دلیل خاصّی برای گفتن موضوع خاصّی به مخاطب خاصّی دارد و تمام داستان* براساس گفتار یک طرفه و بی‌پاسخ راوی استوار است. خواننده از صحبتهای راوی داستان می‌تواند بفهمد که او در کجاست، در چه زمانی زندگی می‌کند و چه کسی را مورد خطاب قرار داده است.

رمان*های سقوط / آلبرکامو، دل تاریکی / جوزف کُنراد و حرف و سکوت / محمود کیانوش به شیوهٔ تک گوئی نمایشی روایت شده است. برای نمونه:

نه آقای عزیز، متأسفانه این طور نیست. اگر می‌گویم نمی‌توانم، منظورم این است که تلاش خودم را کرده‌ام و نتوانسته‌ام نه! خودتان متوّجه هستید که من آن مقدار از ته ماندهٔ آزادی و اختیاری را که در مقام یک آدم برایم مانده است، برای خودم نگه داشته‌ام. زن دارم و دو تا بچّه. تازه از آنها هم شرمسارم که اسم چیزی را که وقف آنها کرده‌ام ته ماندهٔ آزادی و اختیار گذاشته‌ام. اگر چیزی ته مانده‌اش هم از نوع خودش باشد، در کمترین مقدار باز ارزش همان مقدار را دارد.

مثلاً یک قطره آب، آب است و یک دریا آب هم باز آب است. امّا آزادی و اختیار آدم هرچه کمتر و محدودتر می‌شود، به همان نسبت باقیمانده‌اش تغییر ماهیّت می‌دهد تا می‌رسد به آن مقدار که برای من مانده است...

(عد)

شیوه تک‌گوئی نمایشی بدان می‌ماند که شخصی تلفنی با شخص دیگری در آنسوی خط مکالمه و گفتگو* می‌کند. اگر کسی در این سوی خط شاهد این گفتگو باشد از نحوه جواب‌هائی که گویندهٔ حاضر می‌دهد یا از نوع واکنش‌های کلامی و رفتاری وی می‌تواند نسبت به مطالبی که طرف دیگر می‌گوید بی‌آنکه آنها را شنیده باشد گمانه‌زنی کند. به این نوع مکالمه یک طرفه از آنرو تک گوئی می‌گویند که ما فقط کلماتِ یک طرف را می‌شنویم یا می‌خوانیم، و از آنرو نمایشی می‌نامند که آنچه گوینده ادا می‌کند ظاهراً خطاب به شنونده معینی است که گرچه در صحنهٔ گفتگو حاضر نیست، حضوری محسوس دارد. تفاوت آن با تک گوئی درونی* در همین نکته نهفته است، زیرا در تک گوئی درونی گوینده در ادای اندیشهٔ و افکار خود مخاطبی را در نظر ندارد و اصولاً از ابراز افکار خود قصد ندارد کسی را آگاه نماید.

در اصطلاح شعر، تک گوئی نمایشی، شعری است که از زبان شخصیّتی یگانه بیان می‌شود. کلمات این شخص، طبیعت، روحیّات و وضعیّت خاصّ او را منعکس می‌کند. این نوع شعر در ادبیّات انگلیسی توسط رابرت براونینگ تکامل یافت. (← راوی، تک گوئی درونی)

برای نمونه:

Gr-r-r--there you go,my heart's abhorrence!
Water your damned flower-post,do.!
if hate killed me,Brother Lawrence,
God's blood,would not mine kill you!

"Soliloquy of the Spanish Closter"

و:

Hist,but a word,fair and soft!
Froth and bejudged,Master Hugues
Answer the question I've put you so oft:-

What do you mean by your mountainous
Fugues
See,we're alone in the loft,---

"Master Gugues of Saxe-Gotha."

تکلّف‌گرائی / التزام / نثر فنّی **Mannerism**

تکلّف در لغت به معنی خودنمائی و تجمّل است و در اصطلاح نثر★ بر سبکی (← سبک) اطلاق می‌شود که مشحون به زبانی مصنوع، دستور زبانی غیرمعمول، تصاویری (← تصویر) ناهمگون و برجسته و عباراتی مفصّل و آراسته به صناعات لفظی باشد. در فارسی نثر متکلّف همان نثر فنّی و مصنوع★ است و در نثر انگلیسی، یوفیوزم★ قسمی سبک متکلّف محسوب می‌شود. (← نثر)

اما در تاریخ ادبیات انگلیسی، mannerism به گرایش خاصی★ اطلاق می‌شود که نویسندگان دوران الیزابت نسبت به بلاغت★ کلاسیک (← کلاسیسیسم) و رعایت آن در آثار خود داشتند. این تکلّف در زمینهٔ ابداع★، نحو★ و فصاحت بود. بلاغت دوران الیزابت به دلیل گذار سریع سبک★ نثر از دوران رنسانس★، مشخصاً نثری متکلّف است. ویژگی‌های این نوع نثر مانند نثر مصنوع در فارسی، پای‌بندی آگاهانه آن به اسلوب، وجود صناعات لفظی و آرایش دقیق کلمات بود. تکلّف‌گرائی به مفهوم الیزابتی آن نثر را به رویه‌ای بدل می‌کرد که بیش از اتکاء بر مجاز★ و استعاره★ بر طرح آرایش کلمات استوار بود. برای نمونه:

Aye,but Euphues,hath she not heard also that the dry touchwood is kindled with lime, that the greatest mushroom groweth in one night? That the fire quickly burneth the flax? That love easily entereth in to the sharp wit without repentance?

(Euphues,the Anatomy of wit)

اصطلاح mannerism در ادبیّات انگلیسی همچنین به معنی التزام است. التزام در لغت به معنی همراه بودن، بایسته داشتن، مُلزم شدن به امری، و بایسته داشتن می‌باشد و در اصطلاح تعهّدی است که شاعر یا نویسنده نسبت به حفظ سبکی خاص یا برخی ویژگیهای دیگر برای خود ایجاد می‌کند به طوری که شعر و نثر گوینده‌ای خاص از حیث این ویژگیها کاملاً از دیگران قابل تمییز باشد. در این مورد در زبان فارسی برای مثال می‌توان به نثر فنّی و سجع★ در گلستان سعدی، و در انگلیسی به گرایش به زبان لاتین (← لاتینیسم) در آثار جان میلتون، یا ایقاعات (← ایقاع) متوازی و مترادف در آثار گیبون اشاره نمود.

تکواژ (← هنجارگریزی)

تکواژ باز (← هنجارگریزی)

تکواژ بسته (← هنجارگریزی)

تکیه ارتفاع (← آهنگ)

تکیه بلاغی (← تکیه)

تکیهٔ پیچشی (← تکیه)

تکیهٔ شدت (← تکیه)

تکیه / ضرب **Accent**

از نظر زبانشناسی★ ضرب عبارتست از تأکیدی که موجب می‌شود هجا★یی از کلمه یا کلمه‌ایَ از عبارت در جریان سخن برجسته شود. این ضرب ممکن است نتیجهٔ شدّت باشد که به آن تکیه شدت★ گویند یا حاصل زیر و بمی یا دانگ (pitch) صدا باشد که آن را در اصطلاح آهنگ★ یا **تکیهٔ ارتفاع** یا **تکیه موسیقائی** می‌نامند.

اگرچه قاعده ثابتی برای تکیه گذاردن بر هجاهای کلمات وجود ندارد، در زبان انگلیسی معمولاً در جملات، تکیه بر عناصر واژگانی قرار می‌گیرد و **کلمات دستوری / نقش‌نما (Function)** تکیه نمی‌گیرند.

در فارسی جای ضرب در کلمه موجب اختلاف معنی می‌شود برای مثال اگر در کلمهٔ «سرگذشت» ضرب بر هجای «سر» قرار گیرد، این هجا خود کلمه‌ای مستقل محسوب می‌شود، اما چنانچه، این هجا بدون ضرب تلفظ شود، جزء کلمهٔ واحد «سرگذشت» به شمار آید. برای نمونه کلمات «درمانند» (درمان هستند) و «درمانند» (دَرمی‌مانند) یا «بردارند» (بردار هستند) و «بردارند» (از مصدر برداشتن) در ابیات (بیت) زیر:

دوای درد عاشق راکسی کو سهل پندارد
ز فکر آنان که در تدبیر درمانند درمانند
چو منصور از مراد آنان که بردارند بردارند
بدین درگاه حافظ را چو می‌خوانند می‌رانند

حافظ

از تحقیقات به عمل آمده نتیجه گرفته‌اند که تکیهٔ کلام در فارسی نتیجهٔ عامل ارتفاع است و با امتداد ربطی ندارد زیرا هم بر روی هجای کوتاه واقع می‌شود و هم بر روی هجای بلند. اگرچه ضرب و تکیه در شعر* فارسی* وزن نیست، مرتب‌کنندهٔ اجزاء و پیوند هجاهاست. در هر جزء یا فعل عروضی باید لااقل یک تکیه وجود داشته باشد زیرا قوام کلمه به هجای تکیه داراست. محل تکیه در داخل اجزاء تغییرپذیر است.

در شعر فارسی، مرتب بودن تکیه در هجاهای هر شعر، وزن آن را ضربی و منظم می‌کند و بی‌نظمی تکیهٔ هجاها اگرچه وزن شعر را برهم نمی‌زند، اختلافات و تغییراتی در وزن ایجاد می‌کند.

(وشف)

بنابه محلّ وقوع تکیه و رابطهٔ آن با هجائی که تکیه شدت می‌گیرد، در انگلیسی چهار نوع تکیه یا ضرب شناسائی شده است:

تکیهٔ (ضرب)کلامی Word accent : همان تکیه و ضرب طبیعی کلمه است که منطبق با شدّت صوت است و به موجب آن برای مثال در کلمهٔ conductبه معنی اسم هم فشار تلفظ و هم محل تکیه بر هجای نخست است، حال آنکه فشار تلفظ و محل تکیه در همین کلمه به معنی فعل بر هجای دوم است.

تکیهٔ (ضرب) بلاغی Rhetorical Accent : محل تکیه یا ضرب کلمه در یک جمله به لحاظ نقش و اهمیت آن تعیین می‌شود و آن کلمه نسبت به کلمات اطرافش تشخص و برجستگی بیشتر می‌یابد. مثلاً:

(ماری **بیرون** رفت نه جای دیگر) Mary went *out*.

(ماری **رفت** بیرون، نیامد تو) Mary *went* out.

(**ماری**، نه کس دیگر، بیرون رفت) *Mary* went out.

تکیه (ضرب) وزنی: (metrical accent): محل ضرب برمبنای الگوی شدت که از پیش برای آن سطرِ موزون تعیین شده است تعیین می‌شود. چنانچه این الگوی وزنی ضرورت تغییر محلّ تکیه را در کلمه ایجاب کند، به آن **تکیه (ضرب) پیچشی (wrenched accent)** گویند. برای مثال چنانچه ضرورت وزنی ایجاب کند که به جای الگوی طبیعی fair ladies (ضرب بر

هجای نخست کلمهٔ ladies 'ضرب بر هجای دوم کلمهٔ' ladies قرار گیرد، تکیه یا ضرب پیچشی رخ داده است.

تکیهٔ کلامی (← تکیه)

تکیه موسیقائی (← آهنگ)

تکیهٔ وزنی (← تکیه)

تلخ خند (← شوخی تلخ)

تلفظ رسمی (← لهجه)

تلفظ رسمی پیشرفته (← لهجه)

تلفظ رسمی رایج (← لهجه)

تلفظ رسمی سنتی (← لهجه)

تلفظ رسمی عام (← لهجه)

تلفظ مقبول (← لهجه)

تلفیق کلمات (← گزینش کلمات)

تلمیح **Allusion**

در لغت به معنی به گوشهٔ چشم اشاره کردن، نگاه و نظر کردن است و در اصطلاح بدیع* از جمله آرایه‌های درونی است که به موجب آن در خلال سخن به آیه‌ای شریف و حدیثی معروف یا داستان* و واقعه یا مَثَل* و شعری مشهور چنان اشاره شود که کلام با الفاظی اندک بر معانی بسیار دلالت کند.

برای نمونه:

ز روزگار به رنجم ز دوستان محروم
چو مرتضی ز خلافت، **چو فاطمه** ز فدک

ادیب صابر ترمذی

و نیز حافظ با اشاره به خون سیاوش، راهنمائی می‌کند به داستان مرگ سیاوش در **شاهنامه**:

شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود
شرمی از مظلمه خون **سیاوشش** باد

یا در جائی با آوردن نام خلیل اشاره دارد بر داستان خلیل علیه‌السّلام:

یارب این آتش که بر جان من است
سرد کن آنسان که کردی بر **خلیل**

احمد شاملو، شاعر معاصر نیز در شعری راهنمائی می‌کند به نمایشنامهٔ **هاملت** / شکسپیر:

ای **کلادیوس** ها!
من برادر **افلیای** بی‌دست و پایم.

در شعر کلاسیک* فارسی، تلمیح‌گاه در خدمت تشبیه* بوده است مثل این بیت* از منوچهری:

ثریا چون **منیژه** بر سر چاه
دو چشم من بدو چون چشم **بیژن**

و زمانی به گونه‌ای استعاری (← استعاره) به کار رفته است، نظیر:

شاه **ترکان** که پسندید و به چاهم افکند
دستگیر ار نشود لطف **تهمتن** چکنم؟

(صحدشف)

در این بیت نیز شاعر به داستان بیژن و منیژه اشاره می‌کند امّا شیوهٔ این تلمیح با بیت منوچهری تفاوت دارد.

حافظ در شماری از غزلیات خود تلمیح را به گونه‌ای استعاری برای اشاره به قصص قرآنی و داستان خلقت انسان به کار گرفته است، برای نمونه در غزلی با مطلع*:

دوش دیدم که **ملائک** در میخانه زدند
گِلِ **آدم** بسرشتند و به پیمانه زدند

منتقدان غربی با عنایت به موضوع تلمیح، چهار قسم برای آن برشمرده‌اند به این شرح:

- اشاره به اشخاص و حوادث. نمونه‌های این قسم تلمیح را در بهشت گمشده اثر جان

میلتون، آثار طنزآلود (← طنز) جان درایدن و الکساندر پوپ می‌توان پیدا کرد.

ـ اشاره به زندگی شخصی، یا نام خود گوینده و این همان است که در بلاغت* فارسی **استشهاد** نامیده می‌شود. برای مثال جان دان، در شعری با استفاده از جناس* به نام خود چنین اشاره می‌کند:

And haaving **done** that,Thou hast **done**,
I have no more.

"A hymn to God the Father."

done در اینجا هم اسم مفعول فعل do است و هم اشاره‌ای ضمنی به نام شاعر دارد. در فارسی برای مثال می‌توان ابیات زیر را نقل کرد:

اگر دشمن نسازد با تو ای دوست
تو می‌باید که با دشمن بسازی
وگرنه چند روزی صبر می‌کن
نه او ماند نه تو نه فخر رازی

فخر رازی

(فافد)

ـ **تلمیح استعاری**: در ادبیّات معاصر انگلیسی، اشعار تی.اس.الیوت از این قسم تلمیحات که گاه به خلق لحنی طنزآلود می‌انجامد، فراوان دارد.

برای نمونه:

The chair she sar in,like a burnished throne,
Glowed on the marble.
(*The Waste Land*)

ترجمه:

«صندلی که بر آن نشسته بود، همچون تختی صیقل یافته، بر مرمر سفید می‌درخشید».

که تلمیحی استعاری و در عین حال طنزآلود است به سطور زیر از نمایشنامهٔ آنتونی و کلئوپاترا\ شکسپیر:

The barge she sat in,like a burnish'd throne,
Burn'd on the water.
(Shakespeare)

ترجمه:

«زورقی که بر آن نشسته بود، همچون تختی صیقل یافته، بر آب می‌سوخت».

ـ **تلمیح تقلیدی**: برای نمونه شعر لندن که ساموئل جانسون آن را با عنایت و نظر به طنز سوّم / جوونال سروده است، با این تفاوت که جانسون به جای زمان و مکانِ طنز جوونال، در اثر خویش، لندنِ آن زمان را نشانده است.

تلمیح اشعاری (← تلمیح)

تلمیح تقلیدی (← تلمیح)

تلویح (← تعریض)

تمثیل /اسلوب معادله **Allegory**

در لغت به معنی مثال آوردن، تشبیه کردن، مانند کردن، صورت چیزی را مصور کردن، داستان یا حدیثی را به عنوان مثال بیان کردن، داستان آوردن است و در اصطلاح آن است که عبارت را در نظم* و نثر* به جمله‌ای که مَثَل یا شبه مَثَل و در برگیرندهٔ مطلبی حکیمانه است بیارایند. این صنعت باعث آرایش و تقویت و قدرت بخشیدن به سخن می‌شود.

من اگر نیکم وگر بد تو برو خود را باش
هر کسی آن درود عاقبت کار که کِشت

حافظ

تمثیل از جانب بلاغیون همواره مورد تفسیر قرار گرفته است و بحث در این‌باره باز هم ادامه دارد. بحث دربارهٔ علایق تمثیل عموماً بر محور پاسخ به دو سؤال جریان دارد: آیا تمثیل در قلمرو استعاره* جای دارد یا از جمله تشبیه* است؟

دسته‌ای از بلاغیون قدیم، آن را نوعی استعاره گفته‌اند. اما عده‌ای دیگر بر آن عقیده‌اند که تمثیل از جمله تشبیهات است چون اولاً از حیث لفظ مترادفند (زمخشری و ابن اثیر) و ثانیاً تشبیه عام‌تر از تمثیل است یعنی هر تمثیلی تشبیه است، اما هر تشبیهی تمثیل نیست. (عبدالقاهر جرجانی)

جمع‌بندی نظریات مختلف را در باب تشبیه بودن تمثیل می‌توان در تعریف انوارالربیع پیدا کرد با این مضمون که «و آن تشبیه حالی است به حالی از رهگذر کنایه* بدین‌گونه که خواسته باشی به معنائی اشارت کنی و الفاظی به کاربری که بر معنای دیگر دلالت کند.» این نظریه امروزه بیش از نظریه‌ای دیگر مورد قبول یافته است.

دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی شاعر و منتقد معاصر عقیده دارد که در شعر شعرای قرن دهم به بعد، بویژه شعر شعرای سبک هندی (← سبک)، دو مصراع* یک بیت* و گاه یک بیت با بیت بعد، مانند دو طرف یک معادله عمل می‌کنند به طوری که مصراع اول از حیث معنی با مصراع دوم برابر است، مثلاً در این بیت:

روشن‌دلان خوش آمد شاهان نگفته‌اند
آیینه عیب پوش سکندر نمی‌شود

مصراع دوم از حیث معنی و پیام ادامه مصراع اول نیست بلکه دقیقاً با آن برابر است. وی این شگرد را **اسلوب معادله** می‌نامد.

(صخدشف)

این برابری در روایات تمثیلی به شکل برقراری رابطه معنوی و مساوی میان حکایت* ظاهری و اولیه با معنی پنهانی و ثانوی تجلی می‌کند. از اینرو، تمثیل در حوزه ادبیات داستانی* که ضمناً حوزهٔ رشد و گسترش آن محسوب می‌شود، حکایتی (← حکایت) را گویند که تمامی عوامل و اعمال داستانی (← عمل داستانی) و گاه محیط ظاهری در آن تنها به مفهوم خودشان حاضر نیستند، بلکه برای بیان نظم ثانوی و همبسته‌ای میان اشیاء، مفاهیم و حوادث حضور دارند. به تعریف دیگر، در حکایت تمثیلی، اشیاء و موجودات معادل مفاهیمی هستند که خارج از حوزهٔ آن روایت* قرار دارند. به این خاطر در روایات تمثیلی، اشخاص (← شخصیت) اغلب چهره‌های آدم‌گونه و تشخیص‌یافته‌ای از معانی انتزاعی هستند.

تمثیل بارزترین خصیصهٔ سبک هندی است و خاقانی را به دلیل استفاده مکرر از تمثیل بنیانگذار سبک هندی دانسته‌اند (مرحوم دشتی)

برای نمونه:

چرا چو لاله نشکفته سرفکنده نه ای
که آسمان ز سرافکندگیت پا برجا
ز خشکسال حوادث امید امن مدار
که در تموز ندارد، دلیل برف، هوا.

خاقانی همچنین تمثیل‌های دو بیتی* و چند بیتی فراوانی دارد.

بسیاری از قِالب*های ادبی را از آن جهت که بیانگر چنین شرایطی هستند، می‌توان تمثیل شمرد مثل حکایاتی که افسانهٔ تمثیلی* نام دارند. گاه این افسانه‌های تمثیلی با اندک تغییر به تمثیل بَدَل می‌شوند، برای مثال در یک افسانه عربی آمده است: روزی

قورباغه‌ای در ساحل رود نیل به عقربی برخورد. هر دو قصد عبور از رودخانه را داشتند. قورباغه پیشنهاد کرد عقرب را بر پشت خود سوار کرده به آن سو ببرد به شرط آنکه عقرب او را نیش نزند؛ عقرب هم از قورباغه قول گرفت که او را غرق نکند. پس از رد و بدل کردن این قول و قرار، حرکت کردند و به آن سو رفتند. در آنجا عقرب هنگام پائین آمدن از پشت قورباغه نیش مهلکی به او وارد کرد. قورباغه همانطور که جان می‌کَند از عقرب پرسید «چرا این کار را کردی؟»

و عقرب در پاسخ گفت «چرا؟!، مگر نه اینکه ما هر دو عَرَبیم.»

حال چنانچه در این افسانهٔ تمثیلی، به قورباغه نامی ساختگی مثلاً «آقای خوش قلب» بدهیم، عقرب را «خائن» بنامیم، و رودخانه را به دنیا تغییر دهیم، و به جای جمله مگر ما هر دو عرب نیستیم» گفته شود «مگر ما هر دو آدمیزاد نیستیم؟»، این افسانه تمثیلی به یک روایت تمثیلی (تمثیل) تبدیل می‌شود.

در ادبیات فارسی نمونه‌های درخشان کاربُرد تمثیل را می‌توان در حکایات کلیله و دمنه و منطق‌الطیر شیخ عطار نیشابوری جستجو کرد.

در ادبیات انگلیسی، نمایشنامهٔ مردم متعلق به قرون وسطی، و سفر زائر اثر جان بنیان نمونه‌های تمثیل هستند. در ادبیات غرب، نوعی از تمثیل را Parable یا **مثل‌گویی و مثل گذراندن** نامند و آن روایت کوتاهی است که شباهت‌های ضمنی و دقیق و جزء به جزء با اجزای عقیده یا آموزه‌ای خاص را دارد. یعنی همین که روایت را می‌خوانیم خود به خود متوجه یک اصل یا عقیده اخلاقی می‌شویم.

Why do the Graces now desecrt the muse?
They hate bright ribbons tying wooden shoos.
(Walter Savage Landor)

ترجمه:

چرا بزرگان اینک رب‌النوع را ترک می‌کنند؟

آنان از روبانِ روشن بر پاهای چوبی نفرت دارند.

در قرآن مجید و اثار صوفیان (مثلاً در مثنوی) نمونه‌های این‌گونه تمثیل‌ها که به آن تشبیه تمثیلی هم می‌گویند فراوان یافت می‌شود.

مثال از قرآن مجید: خداوند می‌فرماید:

مَثَل کسانی که تورات را در دست دارند امّا آن را نمی‌فهمند مَثَل خری است که بر آن کتاب بار کرده باشند. (سوره جمعه ٦۲، آیهٔ ٦)

نمونه از مرزبان‌نامه و کلیله و دمنه:

«هر که از دنیا به کفاف قانع نباشد و در طلب فضول ایستد، چون مگس است که به مرغزارهای خوشِ پر ریاحین و درختان سبز پرشکوفه راضی نگردد و بر آبی نشیند که از گوش پیل مست دَوَد تا به یک حرکتِ گوشِ پیل کشته شود، و هر که نصیحت و خدمت کسی را کند که قدر آن نداند، چنان است که بر اومید رَیع در شورستان تخم پراکند و با مرده مشاورت پیوندد و در گوش کر مادرزاد غم و شادی گوید و بر روی آب روان معمّا نویسد و بر صورتِ گرمابه به هوسِ تناسل عشق بازد».

این قسم تمثیل اگر بیتی باشد که به صورت مَثَل درآید همان صنعت ارسال‌المثل *است:

دانه دانه به هم شود بسیار
خوشه خوشه است غلّه در انبار

مسیح (ع) در تعلیمات خود از نوع مذکور استفاده می‌کرد، مثل حکایت سامری نیک و پسر نمک نشناس یا حکایت درخت انجیر در تقریر «صبر خداوند هم حدی دارد»:

«... حاشا بلکه شما را می‌گویم که اگر توبه نکنید همگی شما هلاک خواهید شد پس این مثل را آورد که شخصی درختی در تاکستان خود غرس نمود و چون آمد تا میوه از آن بجوید چیزی نیافت پس به باغبان گفت اینک سه سال است می‌آیم که از این درخت انجیر میوه بطلبم و نمی‌یابم، آن را ببُر، چرا [که] زمین را نیز باطل سازد در جواب وی گفت ای آقا امسال هم به آن مهلت ده تا گردش را کنده، کود بریزم پس اگر ثمر آوَرَد، و الّا بعد از آن، آن را ببُر».

(صفحات ۲۵۲–۲۵۰ الف الف)

تمهید مقدّمه **Prolepsis**

تمهید در لغت به معنی گسترانیدن، هموار کردن، آسان ساختن، آماده کردن، آراستن، مقدمه چیدن، زمینه‌سازی و مقدمه‌چینی است، و تمهید مقدمه در معانی (← علم معانی) و بیان* صناعتی است که به موجب آن شاعر آنچه در آینده رُخ خواهد داد، از قبل بگوید. تمهید مقدمه در واقع نوعی تعبیر ماضی یا زمان گذشته از مستقبل یا زمان آینده است. برای مثال هاملت وقتی مجروح می‌شود خطاب به دوستش هوراشیو می‌گوید: «هوراشیو مُردَم». جان کیتز، شاعر رمانتیک (← رمانتیسم) قرن نوزدهم در منظومهٔ ایزابلا، پیش از آنکه یکی از شخصیّتها (← شخصیّت) به نام لورنز به قتل برسد، از او به عنوان مقتول نام می‌برد.

So the two brothers and their murder'd man
Rode past fair Florence, to where Arno's stream
Gurgles through straitened banks
(John Keats)

ترجمه: پس دو برادر و **مقتولِ** آنها
از فلوراین زیبا گذشته به جائی که رود آرنو
از میان کناره‌های مستقیم بر می‌جوشد.

تناقض ظاهری / شَطح / تصویر پاراداکسی **Paradox**

تناقض در لغت به معنی با هم ضد و نقیض بودن، ضد یکدیگر بودن، ناهمتائی و ناسازی است. تناقض در لفظ در صورتی است که یکی از آن دو امری را اثبات کند و دیگری نفی، مانند هست و نیست. تناقض ظاهری در سخنی مصداق دارد که به ظاهر متناقض و ناسازگار آید امّا حقیقت پنهان در پس این ظاهرِ متناقض، سبب سازگاری میان طرفین ناسازگار شود. تناقض ظاهری یکی از اسباب برجستگی کلام است. درادب فارسی و در اصطلاح عرفا و صوفیه، نوعی کلام متناقض را که صوفیان به هنگام وجد و حال، بیرون از شرع گویند، **شطح** نامند. شطح در لغت بیان امور و رموز و عباراتی که وصف حال و شدّت وجد را کند و ظاهراً از آن بوی خودپسندی و ادّعا و خلاف شرع استشمام شود. از اینگونه است عباراتی چون «اناالحق» که به حسین بن منصور حلاج منسوب است و «سبحان اللّه ما اعظم شأنی» که با یزید بسطامی گفته‌و نیز:

بر در میکده رندان قلندر باشند
که ستانند و دهند افسر شاهنشاهی
خشت زیر سر و بر تارک هفت اختر پای
دستِ قدرت‌نگر و منصب صاحب‌جاهی

حافظ

کیفیّت شطح با paradox شباهت بسیار دارد.
نمونه از شعر عرفا:

همه عالم ندای ما باشد
هرچه باشد برای ما باشد
فقر ما تاج سلطنت بَخشَد
شاه عالم گدای ما باشد
لذّت عمر جاودان دارد
هر که او مبتلای ما باشد

یا:

اگر کسی در هوای جنّت هست
جنّت و حور در هوای من است

و:

وصل و هجران که عاشقان گویند
از فنای من و بقای من است

شاه نعمت الله ولی

در بیت* نخست و از نمونهٔ اوّل «فقر» «تاج سلطنت» شود و «شاه عالم» «گدا» باشد. در نمونهٔ دوم، جنّت و حور که همه در هوای آن هستند خود در هوای «من» است. و در نمونهٔ سوّم سبب سازگاری میان فنا و بقا در قصد و غَرَض گوینده نهفته است زیرا برای او فنا یعنی نیست شدن نَفس و بقا یعنی هستی جاوید روح که در پی نیستی نَفس حاصل آید.
در همهٔ این نمونه‌ها، سبب سازگاری میان تناقض‌هائی چون فقر که تاج سلطنت شود، شاه عالم که گدا باشد، یا جنّت و حوری که همه در هوای آن هستند ولی خود در هوای «من» است، یا وصلی که فناست و هجرانی که بقاست، همه و همه در غَرَض و معنائی نهفته که شاعر از این امور درک می‌کند زیرا به عنوان مثال آنجاکه شاعر فقر را تاج سلطنت می‌داند، غرض از فقر استغنای روحی و تسلّط بر امور نفسانی است و بر این اساس تعجّبی ندارد که ادّعا کند شاه عالم گدای او باشد.
نمونه‌های دیگر:

ما نه مرغان هوا نه خانگی
دانهٔ ما دانهٔ بی‌دانگی
هر کبوتر می‌پرد زی جانبی
وین کبوتر جانب بی‌جانبی

مولوی

ز خود هرچه بگریزم، همان دربندِ خود باشم
رَم آهویِ تصویرم شتاب ساکنی دارم

واعظ قزوینی

دکتر شفیعی کدکنی در برابر paradox عبارت تصویر پاراداکسی را به کار می‌برد و آن به معنی «تصویری است که دو روی ترکیب آن، به لحاظ مفهوم، یکدیگر را نقض می‌کنند».

(شا: ص ۵۴)

طبق تحقیقات دکتر شفیعی اینگونه عبارت‌ها به معنی دقیق کلمه با اشعار مغانهٔ سنائی شروع می‌شود:

خنده گریند همه لاف‌زنان بر در تو
گریه خندند همه سوختگان در بر تو

و:

برگِ بی‌برگی نداری لاف درویشی مزن

بسامد تناقض ظاهری در ادبیات مغانه بسیار بالاست و در خدمت مفاهیم عالی عرفانی می‌باشد اما در سبک هندی* و در شعر بیدل بیشترین نمونه‌ها را می‌توان یافت:

شکستگان همه‌تن ناله‌های خاموش‌اند

و:

رفتم، امّا همه جا تا نرسیدن رفتم

یا:

به پستی نیز معراجی است، گر آزاده‌ای بیدل!
صدای آب شو، ساز ترّقی کن تنزل را

(شاّ: صص ۵۹-۵۷)

و نیز:

مرا تو جان شیرینی به تلخی رفته از اعضا
الاّ ای جان به تن بازآ، وگرنه تن به جان آید

سعدی

و نیز:

غلام نرگس مست تو تاجدارانند
خراب بادهٔ لعل تو هوشیارانند
نصیب ماست بهشت ای خداشناس برو
که مستحق کرامت گناه کارانند

حافظ

تناقض ظاهری شگردی است که بنابه فحوا★ی کلام می‌تواند درخدمت اهداف گوناگونی قرار بگیرد. برای مثال در شعر★ حافظ عبارت‌های متناقض نما منجر به تأثیری از نوع استعاره ریشخند (← تهکّم) و ایهام★ می‌شود:

بشوی اوراق، اگر هم درس مائی
که علم عشق در دفتر نباشد

برای درس خواندن باید بر اوراق نوشت نه این که آنها را شست.

به عزم توبه سحر گفتم استخاره کنم
بهار توبه شکن می‌رسد چه چاره کنم

اولاً توبه امر خیر است و احتیاج به استخاره (طلب خیر) ندارد و ثانیاً بین عزم و استخاره نوعی تناقض وجود دارد و موجب آیرونی★ می‌شود.

نماز در خم آن ابروان محرابی
کسی کند که به خون جگر طهارت کرد

امّا با خون که نجس است نمی‌توان طهارت کرد.

(کسش، ص ۷۹)

در شعر متافیزیک★ قرن هفدهم انگلستان عبارت‌های متناقض نما یک ویژگی عمده و سبک شناسیک محسوب می‌شود و در خدمت ساختار استدلالی شعر قرار می‌گیرد. نمونه از جان دان:

One short sleep past,we wake eternally.
And death shall be no more;Death,thou-shalt die.
(Jhon Donne)

ترجمه:

پس از خوابی کوتاه، ما برای همیشه بیدار می‌شویم و دیگر مرگی نخواهد بود؛ ای مرگ تو خواهی مرد.

شعر "The Canonization" نیز نمونه‌ای است از تناقض‌های ظاهری که شاعر در آن دلدادگان جسمانی را قدیس می‌نامد و در تمام شعر به استدلال و اثبات این ادعا می‌پردازد.

نمونه از شکسپیر: مکبث در نمایشنامه★ مکبث خنجر خیالی را چنین خطاب می‌کند:

I have Thee not, yet I see Thee still.

ترجمه: ترا ندارم، اما هنوز می‌بینمت.

(پرده دوم صحنه اول)

یکی از نمونه‌های مشهور تناقض ظاهری در ادبیّات انگلیسی جمله‌ای است که ویلیام وردزورث گوَید به این مضمون★ «کودک پدر انسان است».

جان کیتز شاعر رمانتیک (← رمانتیسم) نیز در شعری می‌گوید که وقتی عشق با بالهای گشوده در را بر روی او می‌بندد و او بستهٔ زنجیرهٔ گیسوی یار و اسیر نگاه دلدار می‌شود،

از چنان آزادی برخوردار است که هیچ پرندهٔ سبکبالی آن را نمی‌شناسد:

When love with unconfined wings
Hovers within my gates,
And my divine Althea brings
To whisper at the grates;
When I lie tangled in her hair
And fettered to her eye,
The birds that wanton in the air
know no such liberty.

برخی از منتقدان غربی مخصوصاً پیروان مکتب نقد نوین* مثل کلینث بروکس تناقض ظاهری را یکی از خصوصیّات اساسی شعر می‌دانند.

تنسیق‌الصفات / حسن نسق / صفت‌شمار

conglobatio

تنسیق در لغت به معنی منظم، دارای نظم و ترتیب (مصدر نسق) است و تنسیق‌الصفات در بدیع (صنایع بدیع) آن است که شاعر صفات کسی را به توالی ذکر کند.

تنسیق‌الصفات یا صفت‌شمار در صورتی آرایه محسوب می‌شود که شمار صفت‌ها بیش از دو باشد.

برای نمونه:

لعبتان داری به طبع اندر ز معنی‌های بِکر
ماه‌وش،بر جیش‌رخ،ناهیددل،خورشیدسان

عثمان مختار

و:

کینه‌توز ودیده دوزوخصم سوز و رزم ساز
شیرجوش‌ودَرْع‌پوش‌وسخت‌کوش‌وکاردان

عبدالواسع جبلی

یا:

دست حاجت چو بری پیش خداوندی بر
که کریم‌است‌ورحیم‌است‌وغفور است‌و ودود

سعدی

و:

چیست این سقف بلند سادهٔ بسیار نقش
زین معمّا، هیچ دانا در جهان آگاه نیست

و:

نورت از مهر، لطفت از ناهید
برت از ابر، جودت از کهسار

در انگلیسی:

Man is the example of imbecility, the image of unconstancy, the spoil of time, the bondman of misery, the vessel of insatiable desire, and the confident castle of sudden ruin.

(cited by Henry Peachman)

ترجمه:

شب نمونهٔ بلاهت، تصویر بی‌ثباتی، هلاکت وقت، بندهٔ فلاکت، ظرفِ تمنّیات سیری‌ناپذیر، و هودج اَمن نابودی یکباره است.

به نقل از هنری پیچ مَنْ

تنوع (← وزن)

تواتر (← توقیف معانی)

توازی همنشین (← وزن)

توانش ادبی (← نقد خواننده محور)

توانش ارتباطی (← توانش زبانی)

توانش زبانی **Competence**

اصطلاحی در زبانشناسی* که اول بار توسط نوآم چامسکی به کار رفت. توانش زبانی به معرفتی عطف می‌کند که صاحبان هر زبان نسبت به آن زبان دارند و آنان را قادر می‌سازد به وسیلهٔ آن زبان با گویندگان آن زبان ارتباط برقرار می‌کنند.

این آگاهی فطری است و گویندگان زبان به طور طبیعی از آن برخوردارند. بنابه این نظریه تمام فارسی زبانها، برای مثال، می‌دانند

جملات پرسشی، امری، یا خبری را چگونه بسازند اما البته تا وقتی نحو* زبان فارسی را فرانگیرند شاید نتوانند آنچه را می‌خواهند، بخوبی بیان کنند.

توانش زبانی از دو جنس است:

ـ توانش دستوری grammatical competence: شامل توانائیهای زبانی و دانش انسان از قواعد دستوری زبان (مادری) می‌شود. این توانایی موجب می‌شود هر کس بداند در زبان خود کلمات را چگونه ادا کند (دانش آواشناسی) یا چگونه کلمات را در جملات مرتب کند (دانش نحوی) و چگونه مفاهیم را القاء نماید (دانش معنی شناسیک).

ـ توانش ارتباطی communicative competence: به دانش فراگرفته شده در ایجاد ارتباط مؤثر و کارآ عطف می‌کند. مثلاً چنانچه در پاسخ به جمله‌ای که از ما آدرس ایستگاه اتوبوس را می‌پرسد بگوئیم «امروز هوا انگار بارانی است.» از نظر دستوری جمله‌ای صحیح را ادا کرده‌ایم اما به دلیل بی‌ربطی با سؤال، از ایجاد ارتباط کاملاً عاجز است. برعکس اگر در پاسخ به سؤال «کجا می‌روی» فقط گفته شود «سینما»، اگرچه پاسخی ناقص ادا شده، بخوبی از عهده انتقال معنا و منظور برمی‌آید.

توانش ارتباطی به متکلمان هر زبانی امکان می‌دهد که بدانند به چه میزان اطلاعات بدهند، چگونه این اطلاعات را کنار هم بچینند، و با توجه به نوع مخاطب، چگونه این اطلاعات را منتقل کنند.

(LT&CS) (وزوعر)

توانش متنی (← انسجام)

توشیح / مُوَشَّح Acrostic

در لغت به معنی حمایل در افگندن و مجازاً به معنی زیور بستن باشد. این صنعت در شعر* فارسی و تازی با هم تفاوتهائی دارد. در فارسی چنان باشد که در اول یا اواسط ابیات (← بیت) حروف یا کلماتی آوردند که چون آنها را با یکدیگر جمع آورند، اشعار، جمله، جملات یا بیتی با وزن* متفاوت که متضمن مقصود باشد، حاصل آید و یا لقب و نشان کسی آشکار شود. به این صنعت توشیح گفته می‌شود و به اینگونه شعر موشح گویند. مانند این قصیدهٔ* رشیدی سمرقندی:

ای کف راد تو، در جود به از ابر بهار
خلق را با کف تو، ابر بهاری به چه کار
عالمی را، دل از افشاندن باران گفت
خوش و خرم شد و آراسته چون باغ بهار
بیش از اندازهٔ این طایفه بر بنده نهاد
جود تو بارگران زآن دو کف گوهربار
دیگرانند چو من بنده و، من بنده ز شکر
عاجزم چون دگران، وز خجلی گشته فکار
عجز یک سو نه و، انگار که کردستم جرم
سوی عفوت نگران مانده و، دل پر تیمار
تو خداوندی، احسان کن و این جرم به فضل
زین رهی در گذران ز آنکه توئی جرم گذار

رشیدی سمرقندی

از ابیات مشخص شدهٔ قصیده، این رباعی* حاصل می‌آید:

بر بنده نهاد، جود تو بارگران
من بنده ز شکر، عاجزم چون دگران
کردستم جرم سوی عفوت نگران
این جرم به فضل زین رهی در گذران

نوع دیگر موشح که متداول‌تر است آن باشد

که گاه شاعر حرفی از حروف نام منظور یا جمله و عبارت مقصود را در اول هر مصراع* یا بیت* بیاورد، مثل کلمهٔ «محمّد» در این ابیات:

معشوقه دلم به تیر اندوه بخَست
حِیران شدم و کسم نمی‌گیرد دست
مسکین تن من ز بار محنت شد پست
دست غم دوست پشت صبرم بشکست

این نوع شعر همانست که در بلاغت* انگلیسی true acrostic نامیده می‌شود. در شعر قدیم فارسی مرسوم بوده است که حروف موشح را برای امتیاز به قرمز می‌نوشته‌اند و از این حروف اشکالی به صورت درخت و مرغ و امثال آن در می‌آمده است که صورت درختی را مشجّر، شکل حیوانی را مجسّم و مصوّر، و شکل دایره‌ای را مدوّر می‌نامیدند.

قسم دیگر موشح آن است که حروف موشح در اواسط ابیات باشد که این را در بلاغت فارسی **محیّز** و در انگلیسی **mesostich** گویند. mesostich در انگلیسی آن است که حروف میانی (موشح) در اولین کلمهٔ هر سطر قرار داشته باشد.

افزون بر اقسام مذکور، شعر موشح در انگلیسی اشکال دیگری نیز دارد:

ـ موشح ابجدی (abecedarius, alphabetical): آن است که حروف در ابتدای هر سطر، به ترتیب الفبای انگلیسی مرتب شده باشند، برای نمونه:

An Austrian army awfully array'd
Boldly by battery besieged Belgrade.
Cossack commanders connonading come
Dealing destruction's devastating doom.
(Alaric Watts)

کلمات هر سطر با یکی از حروف الفباء انگلیسی و به ترتیب همان حروف آغاز شده است.

ـ موشح جدولی یا متقاطع (cross-acrostic): آن است که حروف موشح به ترتیب از کنار هم قرار دادن حرف اوّل از سطر اول، حرف دوّم از سطر دوّم، حرف سوّم از سطر سوّم و الیٰ آخر به دست آید.

موشح، در ادبیات عَرَب، یکی از قالب‌های (← قالب) شعر است که طرح قافیه‌های* یک نوع آن بدین صورت می‌باشد:

ا ا ا
ب ب
ح ح ح
ب ب
د د د
ب ب ب

توشیح گاه شبیه مخمّس و مسمّط* می‌شود. برای نمونه از نوع مخمّس:

تا کی به تمنّای وصال تو یگانه
اشکم بود از هر مژه چون سیل روانه
خواهد بسر آید شب هجران تو یا نه
ای تیر غمت را دل عشاق نشانه
جمعی به تو مشغول و تو غایب ز میانه
هر در که زنم صاحب آن خانه توئی تو
هر جا که روم پرتو کاشانه توئی تو
در میکده و دیر که جانانه توئی تو
مقصود من از کعبه و بُتخانه توئی تو
مقصود توئی کعبه و بُتخانه بهانه

(شعر از خیالی بخارائی و تخمیس از شیخ بهائی)

(مش)

توصیف‌های قطور (← تاریخ‌گرایی نوین)

توطئه (← دسیسه)

توقیف معانی / تواتُر

Enjambement = Run-on-lines

توقیف در لغت به معنی بازداشتن، بازداشت کردن، و از حرکت بازداشتن است و توقیف معانی در اصطلاح شعر* آن است که ادامهٔ معنی از یک مصراع* به مصراع دوّم یا به ابیات (← بیت) بعدی کشیده شود. تواتُر نیز به معنی پی در پی شدن، پیاپی بودن، پیاپی رسیدن، دمادم رسیدن و توالی است.

توقیف معانی در اشعار کلاسیک* فارسی نمونه‌های بسیاری دارد، مثلاً:

عاقل آن باشد که عبرت گیرد از
مرگ یاران و بلای محترز

مولوی

دو چیز طیرهٔ عقل است: دم فرو بستن
به وقت گفتن و گفتن به وقت خاموشی

سعدی

سر فراگوش من آورد به آواز حزین
گفت: «ای عاشق شوریدهٔ من خوابت هست؟»

حافظ

در پاره‌ای موارد، به ویژه در اشعار روایتی (← شعر روایتی) گاه این تعلیق معنی به ابیات بعدی نیز می‌کشد مثلاً:

چو گشتاسب را داد لُهر اسب اسب
فرود آمد از تخت و بربست رخت
به بلخ گزین شد، سوی نوبهار
که یزدان پرستان آن روزگار،
مر آن خانه را داشتندی چنان،
که مر مکّه را تازیان این زمان

دقیقی

یا:

چو از دور دستان سام سوار
پدید آمد، آن دختر نامدار
دو بیجاده بگشاد، آواز داد:
که شاد آمدی ای جوانمرد، شاد

فردوسی
(بوبن)

و نیز:

کنون گَر به دریا چو ماهی شوی،
و یا چون شب اندر سیاهی شوی،
و یا چون ستاره شوی بر سپهر،
ببری ز روی زمین پاک مهر،
بخواهد هم از تو پدر کین من،
چو بیند که خشت است بالین من

فردوسی

واژه enjambement کلمه‌ای فرانسوی و به معنی پابرداشتن، شلنگ انداختن و گشاد گشاد راه رفتن است. در صناعات شعر فرنگی آن است که تکامل دستوری یک سطر شعر به سطر یا سطور بعدی موکول شود، برای نمونه:

I say no more that hath been said in Dante's
Verse, and by Solomon and by Cervants.
(Lord Byron)

شکل خاصّی از تواتر آن است که کلمهٔ واحدی بنا به ضرورتِ حفظ وزن* یا قافیهٔ* شعر، به دو جزء تجزیه شود، برای مثال:

یکی از آن قوافل پربا
ران گهر نثار نیامد

(«پیر محمّد احمدآبادی» / اخوان ثالث)

این شَکل در اصطلاح شعر انگلیسی **broken rhyme** نامیده می‌شود و در فارسی می‌توان شعر مدرّج را برابر آن قرار دارد. برای نمونه:

I caught this morning morning's minion, king-
dom of day light's dauphin, dapple-dawn-
drawn Falcon, in his riding

Of the rolling level underneath him steady air, and striding High there,...
(Gerard Manley Hopkins; "The Windhover")

در سطر نخست کلمهٔ kingdom بنا به ضرورت حفظ قافیه شکسته شده است. جرارد مانلی هاپکینز، شاعر قرن نوزدهم، اشعار بسیاری به شکل مدرّج سروده است.

توهم (← اِنگارش)

توهم‌زدائی (← اِنگارش)

تَهَکُّم / استعاره ریشخند Sarcasm

در لغت به معنی مسخره کردن و استهزاء و دست انداختن است:

«زبان تهکّم و تحکّم در وی کشیدند و گفتند: خداوندگار تو در مُحال سعی کند و بر باطل سخن راند».
(ترجمهٔ تاریخ یمینی)

در اصطلاح علم بیان* تهکّم آن است که کسی را بستایند امّا لحن* سخن نشان دهد که مقصود از ستایش، تحقیر است مثل آنکه «مجنون» را «عاقل» و «زنگی» را «کافور» گویند. در بسیاری موارد تهکّم همان ذمّ شبیه به مدح است، برای نمونه در این ابیات:

تُرا هجا نکند انوری معاذاللّه
نه او که از شعرا کسی ترا هجا نکند
نه از بزرگی تو زانک در معایب تو
چه جای هجو که اندیشه هم گرا نکند

خواجه حافظ گوید:

ناصحم گفت: «بجز غم چه هنر دارد عشق؟»
گفتم: «ای خواجهٔ عاقل، هنری بهتر از این!!»

در این بیت، حافظ نادانی را که نمی‌داند هنر عشق چیست، «عاقل» خوانده است. اما از عاقل، به استعارهٔ ریشخند، غافل را می‌خواهد. (زسپ ۱ـص ۱۰۸)

اساس تهکّم بر ضدّیت میان لفظ و معنی استوار می‌باشد که معمولاً این حسّ طعنه‌آمیز در لحن کلام منعکس می‌شود و ابزار آن، زبان کنائی (← کنایه) است.

تهکّم و استعارهٔ ریشخند در بیان فارسی نوعی استعاره ناساز محسوب می‌شود. در علوم بیانی فرنگی sarcasm برابر با ذم شبیه به مدح و تهکّم است و قسمی irony بشمار می‌رود.

نمونه:

"Oh,you're God's great gift to women,you are!"

ترجمه:

«آه، تو هدیه بزرگ خداوند به زنانی، البته که اینطوری!»

در این جمله، آهنگ صدای گوینده یا علامت تعجبی که در انتهای جمله به معنی تأکید آمده است، تهکمی بودن جمله را آشکار می‌سازد.

تئاتر پوچ‌نما / پوچی

The Theatre of the Absurd

این اصطلاح عمدتاً به آثار نمایشی نویسندگانی چون آرتور آدامف، ساموئل (← نمایش) بِکِت، ژان ژِنه، اوژن یونسکو، هارولد پینتر، و ادوارد آلبی اطلاق می‌شود و شاخه مهمّی از ادبیّات پوچی* به شمار می‌رود. مبانی فکری و تلقّی فلسفی نویسندگان تئاتر پوچی از مکاتب ادبی سوررئالیسم* اکسپرسیونیسم*، اگزیستانسیالیسم* و آثار سارتر، آلبر کامو، کافکا، و جیمز جویس ریشه می‌گیرد. سرآغاز گرایش به نگرش پوچ‌گرا در تئاتر بوده است.

بنابر تفکر این نمایشنامه*نویسان، انسانِ بریده شده از اعتقادات مذهبی و معنوی، و آگاه به پوچی اعتقاداتی که آنها را فریب می‌داند، در جهانی خالی از معنا و هدف، فقط دلخوش به

امیدهائی در فراسوی این زندگی ملالت‌بار و بی‌معنی، دست و پا می‌زند. بهترین نمونهٔ چنین انسان سرگشته و خودفریبی، ولگردهای نمایشنامهٔ در انتظار گودو/بکت هستند.

موضوع نمایشنامه در انتظار گودو که اوّلین نمایشنامهٔ تئاتر پوچی است و نخستین بار در سال ۱۹۵۷ به اجرا درآمد بر محور انتظار دو ولگرد بیکاره (ولادیمیر و استراگون) دور می‌زند. نمایشنامه با انتظار این دو برای آمدن شخص مرموزی به نام گودو آغاز می‌شود. در تمام طول‌بازی، هیچ حادثهٔ عینی مهّمی رُخ نمی‌دهد و تماشاگران فقط ناظر گفتگوهای (← گفتگو) بی‌معنی و بی‌ربط و حرکات تکراری و بی‌ثمر این دو بازیگر هستند. حرکات و کلمات این بازیگران به قدری تکرار می‌شود تا احساس پوچی و بی‌معنائی در تماشاگر برانگیخته شود و او دریابد انتظار دو بازیگر، نوعی خودفریبی است. نمایشنامه در نهایتْ تصویر زندگی کسالت‌بار انسان معاصر را که در آن «نه کسی می‌آید، نه کسی می‌رود، و نه چیزی رُخ می‌دهد» پیش روی تماشاگر می‌نهد.

از حیث ساختار* و فُرم (← قالب)، نمایشنامه‌های تئاتر پوچ‌گرا هیچ شباهتی با نمایشنامه‌های سنّتی و کلاسیک* ندارند. در این نمایشنامه‌ها یا حادثه‌ای رخ نمی‌دهد (در انتظارگودو) یا اگر حادثه‌ای هم رخ دهد، رابطهٔ علت و معلولی در بین زنجیرهٔ حوادث وجود ندارد؛ اندیشه‌ها انتزاعی است و تأثیر دراماتیک حاصل بازی‌های تئاتری و پرت و پلا گوئی‌های بازیگران است که مجموعه‌ای از ضرب‌المثل‌ها* و کلمات ساختگی با ادای بسیار معصومانه اما جدّی حرف‌های پیش افتاده است. از ویژگی‌های دیگر این نمایشنامه‌ها فقدان نماد* و تمثیل* است.

عناصر ادبی و نمایشی در این قسم تئاتر نهایتاً به منظور ایجاد تصویری شاعرانه و بلاواسطه از بی‌هدفی هستی بشر به کار گرفته می‌شوند. تعلیق و دروائی* تماشاگر از سیر حادثهٔ نمایشنامه ناشی نمی‌شود، بلکه از تشکّل تدریجی تصویری (← تصویر) نشأت می‌گیرد که تمامی عناصر نمایشنامه در خدمت تکامل آن به کار می‌روند؛ و پایان نمایشنامه زمانی فرا می‌رسد که این تصویر کامل شده باشد.

(ذال)

به علت هدفی که اشاره شد، زبان در تئاتر پوچی به سوی نوعی آشفتگی و بی‌معنائی گرایش می‌یابد به نحوی که عملاً از قدرت ایجاد رابطهٔ واقعی تهی می‌شود و تنها در حد یک واسطهٔ شنیداری برای انتقال این احساس پوچی، تنهائی، و بی‌همزبانی به تماشاگر، باقی می‌ماند.

در آثار برخی نمایشنامه‌نویسان این تئاتر از جمله ژان ژنه، هارولد پینتر و ادوارد آلبی، حالت دوگانه‌ای از شوخی و اندوه یافت می‌شود که آن را در اصطلاح یا شوخی سیاه* می‌نامند.

این نوع تئاتر، نخستین بار توسط مارتین اسلین، نویسندهٔ لهستانی الاصل، در کتاب تئاتر پوچی بدین نام خوانده شد.

نمایشنامه‌های آوازه خوان طاس / آرتور آدامف، بازی آخر و مولی / بکت، صندلی‌ها و کرگدن / یونسکو از نمونه‌های آثار در حوزهٔ تئاتر پوچی هستند.

تئاتر پوچی (← تئاتر پوچ‌نما)
تئاتر حماسی (← تئاتر روایتی)
تئاتر روایتی / حماسی **Epic Theatre**
این نوع تئاتر دربرگیرنده نمایشنامه که به طور کلّی به جای نشان دادن و حقیقی جلوه دادن داستان* بر روایت* و نقل داستان مبتنی هستند. این سنّت نمایشی در آلمان و در دههٔ ۱۹۲۰ توسط اِروین پیسکاتور پدید آمد و برتولد برشت آن را کمال بخشید.
تفاوت عمدهٔ تئاتر روایتی یا حماسی با تئاتر دراماتیک (نمایشی) آن است که در تئاتر دراماتیک هدف، حقیقی جلوه دادن حوادث بر صحنهٔ نمایش* است به طوری که تماشاگر کاملاً درگیر جریان عاطفی حوادث شود و در این انگیزش عاطفی ـ هیجانی، نسبت به آنچه می‌بیند واکنش نشان دهد. این انگیزش هیجانی به تعبیر ارسطو سبب تزکیهٔ روانی در تماشاگر می‌شود. چنین حالتی ناشی از این توهم* است که آنچه بر صحنهٔ نمایش می‌گذرد واقعاً در «اینجا» و «حالا» رخ می‌دهد. امّا در تئاتر روایتی اساس کاربر آن است که تماشاگر با وقوف بر این حقیقت که آنچه می‌بیند حوادثی است مربوط به زمان گذشته و محلّی معیّن، به تماشای نمایشنامه می‌پردازد. این آگاهی سبب می‌شود تا تماشاگر از انگیزش عاطفی و هیجانی مرسوم در تئاتر دراماتیک مصون بماند و به جای آنکه به قضاوتی نشأت گرفته از احساسات خویش برسد، آن را در مُنتهای عقل و اراده، و فارغ از هر نوع هیجانی نظاره کند آن سان که گوئی در سالن سُخنرانی به مطلبی گوش فرا می‌دهد. به دیگر سخن، او خود را از جریان نمایشنامه جدا و مستقل می‌یابد. هنرپیشگان نیز به جای آنکه خود را کاملاً در اختیار نقش محوّله بگذارند، هرازگاهی نقش خویش را رهاکرده و در شکل‌ها و اسامی حقیقی خود به روایت نمایشنامه می‌پردازند. آنان حتّی پایان نمایشنامه را از پیش می‌گویند تا بدین وسیله تماشاگر هرچه بیشتر از قید هیجان ناشی از کنجکاوی رهائی یابد. برشت خود در این باره می‌گوید که در تئاتر روایتی، نویسنده به جای برانگیختن احساسات تماشاگر و سوءاستفاده از هیجانات او برای سوق دادنش به هر سمتی که می‌خواهد، تفکر تماشاگر را برمی‌انگیزد و کاری می‌کند تا او در کمال آرامش احساسی و براساس معیارهای عقلانی، نتیجه‌ای متناسب با فهم خود از نمایش بگیرد. این شگرد در تئاتر روایتی فاصله گذاری* نامیده می‌شود.

عوامل غیرادبی چون موسیقی و آرایش صحنه نیز در تئاتر روایتی همسو با هدف ذکر شده عمل می‌کنند. این عوامل برخلاف سنّت معمول در تئاتر دراماتیک که با کلمات همسو هستند، کاملاً مستقل و حتّی مغایر با کلمات عمل می‌کنند به طوری که با داستان رابطه‌ای دیالکتیکی دارند و از برخورد مغایر کلمات و عوامل غیرادبی نمایشنامه با یکدیگر، نمایشی عجیب پدید می‌آید.

اگر چه موضوع اغلب نمایشنامه‌ها در تئاتر روایتی، مسائل سیاسی بوده است، به دلایلی که ذکر شد این نمایشنامه‌ها به قصد تبلیغِ گرایشات سیاسی نوشته نشده‌اند.

از نمونه‌های این قسم تئاتر می‌توان نمایشنامه‌های ننه دلاور و فرزندانش و اُپرای سه‌پنی / برشت را نام برد.



ثبت کلامی / گونه کاربردی / سیاق سخن Register

در سبک‌شناسی* و جامعه‌شناسی زبان* گونه کاربردی به سبک* تعریف شده زبان از لحاظ بستر اجتماعی یا وضعی اطلاق می‌شود. بسیاری از حوزه‌های گفتمان* از قبیل مذهب و پزشکی دارای سبک خاص زبانی هستند. اینها گونه‌های کاربردی حرفه‌ای یا تخصصی هستند. در معنی عام‌تر، گونه کاربردی همچنین برای نشان دادن درجه رسمی بودن زبان بکار می‌رود. برای مثال نامه تجاری نسبت به گپ دوستانه گونه کاربردی رسمی‌تری دارد.

راجع به بسیاری از موضوع‌ها می‌توان در انواع سبک‌های مختلف نسبت به میزان رسمیت آنها صحبت کرد. این امر تا حدی به سبب تنوع قابل توجه سبک در واژگان است. برای نمونه، همه کلمات زیر برای «پدر» به کار می‌رود: ابوی / والد / پدر / آقا / بابا / بابایی. اما هر کدام برای موقعیت خاصی مناسبت دارد: ابوی و والد خیلی رسمی و محترمانه است در حالیکه بابایی بسیار خودمانی و حتی کودکانه است. عناوین دیگر در میان این دو نقطه به ترتیب درجه از رسمی تا خودمانی، جای می‌گیرند. و در انگلیسی کلمات زیر همه به معنی «اسب» است اما هر یک برای یک موقعیت و بافت مناسب است:

steed/horse/nag/gee gee steed: راهوار / سمند (شاعرانه)، horse: اسب (عام)، nag: کاربرد عامیانه، gee gee: در زبان اشعار کودکانه.

این امر معمولاً در مواردی صدق می‌کند که یک اصطلاح بیش از سایر هم معنی‌هایش مورد استفاده قرار می‌گیرد. برای نمونه کلمات «پدر» و «بابا» و horse در مثال‌های بالا در این مقوله قرار می‌گیرند. به اینگونه واژه‌های پرکاربرد در یک گروه اصطلاحات هسته‌ای یا **میانه (core)** می‌گویند.

منشأ بسیاری از این‌گونه‌های کاربردی را باید در عوامل تاریخی و تأثیرگذار بر زبان جستجو کرد. در زبان انگلیسی بعنوان مثال، بسیاری از کلمات رسمی و تخصصی از زبان لاتین و فرانسه اقتباس شده‌اند حال آنکه کلمات معمولی‌تر از ریشه انگلوساکسون می‌باشند، از اینرو برای «خونریزی» هم کلمه bleeding (انگلوساکسون) و هم haemorrhage (لاتین) استفاده می‌شود که اولی کاربرد عام

دارد و دومی تخصصی است؛ یا برای «دزدی» هم کلمه معمولی theft (انگلوساکسون) به کار می‌رود و هم کلمه رسمی‌تر larceny (فرانسه). تنوعات گونه کاربردی را عموماً در ارتباط با انتخاب واژگان یا قاموس زبان مورد بحث قرار می‌دهند، اما تنها محدود به این جنبه نمی‌شود. هر نوع بیانی موجب انتخاب در زمینه نحو و آواشناسی هم می‌شود. می‌توان بنابه موقعیت به بیان خود لحن* رسمی یا غیررسمی، ساختار معلوم یا مجهول بدهیم و از شکل‌های اختصاری یا کامل عبارات استفاده کنیم. بخشی از توانش ارتباطی* ما مدیون توان ما در تغییر گونه کاربردی زبان است یعنی می‌توانیم به راحتی از یک سیاق گفتاری به سیاق دیگر حرکت کنیم (register swiching). پدیده دیگر **وام‌گیری گونهٔ گفتاری** یا **تداخل گونه گفتاری** است (register_borrowing / register mixing). این حالت در بسیاری از رمان*های مدرن که از تنوعات غیر ادبی زبان نظیر مقالات روزنامه‌ها، پانویس‌ها، و نامه‌نگاری در متن بهره می‌جویند، یافت می‌شود. در آگهی‌ها غالباً از گونه کاربردی سایر اشکال گفتمان* استفاده می‌کنند. همچنین برخی قالب*های کمدی* عمداً از اختلاط سبک‌های رسمی و غیررسمی برای ایجاد تأثیر خنده‌ناک پدید می‌آید.

تلاش بسیاری از جانب زبانشناسان علاقمند به سبک‌شناسی برای شناسایی مؤلفه‌های مختلفی که در انتخاب ما از گونه کاربردی بخصوصی بنابه هر موقعیت دخالت دارند، صورت گرفته است. متغیرهای عمده در این زمینه عبارتند از: حوزه یا موضوع، واسطه زبانی (medium)، نوع ادبی خاص (مکالمه، خطابه، روایت، و غیره)، کانال ارتباطی (channel) یا ابزار فنی ارتباط (مثل تلفن، رادیو، رودررو)، مفاد و نیت (tenor) (← هدف) یا ارتباط میان شرکت کنندگان در ارتباط، و بافت یا فحوا* که شامل وضعیت اجتماعی، فرهنگی، یا طبقاتی می‌شود. البته همانگونه که پیداست تعداد این عوامل بیش از اینهاست اما عملاً سبک‌های معدود یا گویش‌های کاربردی چندی است که غالب بزرگسالان در زندگی روزمره به کار می‌برند. این عوامل را مارتین جوس (۱۹۶۲) چنین بر می‌شمرد:

- **رسمی (formal)**: مورد استفاده سخنرانان، واعظین، قاضی‌ها. مؤلفه‌های آن عبارتند از: دستور زبان خیلی مرتب و ساختارهای پیچیده / وسعت دایره لغات / تلفظ دقیق و واضح، ادای کامل و عبارات کلمات، و ضرب‌آهنگ* غیرجانبدارانه.
- **مشاوره‌ای (consultative)**: مورد استفاده در مکالمه با غریبه‌ها و بحث‌های گروهی کوچک. مؤلفه‌ها: شکل‌های دستوری کامل و جملات اصلی / عناصر هسته‌ای واژگان و اجتناب از اصطلاحات گسترده یا زبان عامیانه / تلفظ واضح و ضرب‌آهنگ دوستانه.
- **سردستی (casual)**: مورد استفاده در مکالمات دوستانه. مؤلفه‌ها: جملات بریده بریده، و پرکننده‌های بین جمله (می‌دونی، منظورم اینه که، در واقع) / کلماتی که از لحاظ روابط معناشناسیک* بی‌خاصیت هستند (چه جوریا میشه یا whatsit) و زبانی عامیانه / اشکال جویده جویده و محذوف تلفظ،

ضرب‌آهنگ متغیر.

ـ خــودمانی (intimate): مـورد اسـتفاده بـین کسانی که یکدیگر را خوب می‌شناسند مـثل عاشق و معشوق، اعضای یک تـیم ورزشـی، والخ. مؤلفه‌ها: ارتباط‌های غیر کلامی (شانه بالا انداختن، لندولند، بالا بردن ابرو و غیره) / لغـات خـیلی خـصوصی، کـاهش در طـیف کلمات، مـعانی خـاص، کـلمات بـی‌معنی / استفاده بسیار از تکیه شدت* و ضـربآهنگ، حتی گاه به شکل اغراق‌آمیز، وسعت گویش.

ـ بسته (frozen): مورد استفاده در آثـار ادبـی، دیـــنی و حـــقوقی کـــه دارای عـــبارات و اصطلاحات ثابت هستند مثلاً در متون خطی، رساله‌ها، و در آغاز مراسمی چون عروسی و عزا. مؤلفه‌ها: زبان آیینی با ساختارهای غالباً کهنهٔ دستوری (← باستانی گرائی /کهن گرائی) / لغات کهن و غالباً (در زبـان انگـلیسی) لاتـینی شده (← لاتینیسم) و (در زبان فارسی) آمیخته به عربی / تلفظ دقیق، ضربآهنگ غیرجانبدارانه / دانگ بالای صدا. (صص ۲۳۵-۲۳۳، LT&C). (هم ← سبک؛ دلالت التزامی).

ثبت کلامی بسته (← ثبت کلامی)

ثبت کلامی خودمانی (← ثبت کلامی)

ثبت کلامی رسمی (← ثبت کلامی)

ثبت کلامی سردستی (← ثبت کلامی)

ثبت کلامی مشاوره‌ای (← ثبت کلامی)

ثلاثه **Tercet/Triplet**

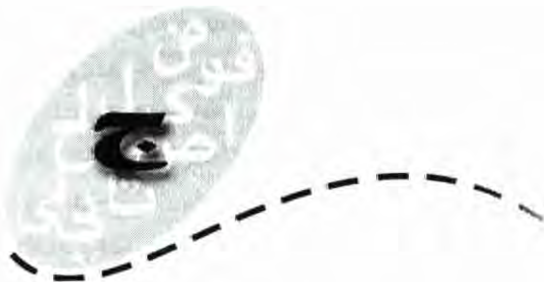
از قالب*های پاره شعر* در شعر* انگـلیسی است کـه از سـه سـطر هـم قـافیه* تشکـیل می‌شود. طول سطرها در ثلاثه می‌تواند ثابت یا متغیّر باشد. برای نمونه:

And here the Precious dust is laid; (a)

Whose purely - tempered clay was made (a)
So fine, that it the gust betraged. (a)

Else the soul grew so fast within, (b)
It broke the outward shell of sin, (b)
And so was hatched a cherubin. (b)
(Thomas Carew)

همانطور که پیداست ایـن قـطعه از دو ثـلاثه تشکیل شده و هر ثلاثه از سه سطر هم قـافیه سـاخته شده است. ثـلاثه هـمچنین نـصفِ سستت* را درسانه* تشکیل می‌دهد.



جا به جائی / نا به جائی Displacement

در اصطلاح زبانشناسی* به توانایی ایجاد ارتباط با موضوع‌هائی خارج از ظرف زمان و مکان عطف می‌کند. این توانایی یکی از تفاوت‌های میان انسان و حیوان است زیرا حیوانات فقط می‌توانند اطلاعاتی در مورد اینجا و اکنون را به یکدیگر منتقل کنند و از ایجاد ارتباط در مورد آنچه در زمان گذشته و مکانی غیر مکان حاضر رخ داده (حافظه) عاجزند. بعضی حیوانات توانائی کمی در این زمینه دارند مثل رقص زنبورها که اطلاعات جغرافیائی مربوط به جای عسل را می‌تواند منتقل کند. (صص ۲۲۲-۲۲۱، LT & C). این اصطلاح در نقد روانشناختی تحلیلی* تعریفی دیگر دارد.

جان‌بخشی (← جاندارگونگی)

جاندارگونگی / جان بخشی Animation

در مباحث ادبی آنست که اشیاء بی‌جان را بصورت جاندار توصیف نمایند. جاندارگونگی یا جان بخشی در واقع نوعی استعارهٔ کنائی (← استعاره) و نظیر آدم‌گونگی* است. اما تفاوت آن با آدم‌گونگی در آنست که در آدم‌گونگی اشیاء یا امور ذهنی رفتاری انسان‌گونه پیدا می‌کنند حال آنکه در جاندارگونگی اشیاء بیجان مثل موجودات جاندار رفتار می‌کنند.

میرجلال الدین کزازی ریشهٔ این قسم استعاره را در باورهای باستانی و اساطیری (← اسطوره) می‌داند؛ برای نمونه فردوسی در «رستم و سهراب» گوید:

کسی کز تو مانَد سُتُودان کند
بپرّد روان، تن به زندان کند

در این بیت* ««پریدن روان» پیش و بیش از آنکه پندار شاعرانهٔ استاد باشد، باوری باستانی است. در آیین‌های رازآمیز و نهانگرای کهن، جان را مرغی می‌دانسته‌اند که چون از دام تن پرید، سبکبال و سبکبار، به سوی آسمان پر می‌گشوده است؛...»

(صص ۱۲۹-۱۲۸، زسپ ۱)

همچنین است در اشعار مولوی:

مرغ باغ ملکوتم؛ نیم از عالم خاک؛
چند روزی قفسی ساخته‌اند از بدنم.

در ادبیات انگلیسی نمونه‌های بسیاری از اینگونه استعاره کنائی را در اشعار شعرای رمانتیک (← رمانتیسم) می‌توان یافت شاید بدان علت که این شعرا با نگاهی عارفانه به

جهان پیرامونِ خود می‌نگریسته‌اند و پدیده‌های آن را دارای روح و جان می‌پنداشته‌اند.

جایگزینی (← انسجام، ← وزن، ← برگشت)

جایگزینی، جانشین‌سازی (← برگشت)

جدائی حسّ پذیری

Dissociation of Sensibility

اصطلاحی است در نقد ادبی*. این اصطلاح را تی. اس. الیوت، منتقد و شاعر انگلیسی تبار معاصر، در مقالهٔ «شعرای متافیزیک» (۱۹۲۱) پیشنهادکرد. بنا به ادّعای الیوت، ویژگی عمدهٔ اشعار متافیزیک (← شعر متافیزیک) آنست که در این اشعار، اندیشه و احساس پا به پای یکدیگر تلفیق می‌شوند. بنا به نوشتهٔ الیوت، شعرای متافیزیک در اوایل قرن هفدهم مانند نمایشنامه*نویسان دوران ژاکوب (← عصر ژاکوب) و دوران الیزابت* از آنچنان قدرتی در حسّ پذیری* برخوردار بودند که می‌توانستند هر تجربه‌ای را در خود هضم و جذب کنند. آنان با تلفیق اندیشه و احساس می‌توانستند ادراکی قابل فهم از امور عرضه کنند. مثلاً برای جان دان، شاعر متافیزیک، اندیشه تجربه‌ای بوده است که حسّ پذیری او را اصلاح می‌کرد. امّا در قرن هفدهم شعر انگلیسی تحت تأثیر شعر جان میلتون و جان درایدن این قدرت تلفیق و در آمیختگی را از دست داد. از آن پس شعرای انگلیسی یا بیانگر اندیشه‌های خود بوده‌اند یا احساساتشان را بر شعر حاکم کرده‌اند.

به عقیدهٔ الیوت، تریستان کوربیه و ژول لافورگ، شعرای معاصر فرانسوی، از جملهٔ معدود شاعرانی بوده‌اند که توانسته‌اند اشعار خود را از گزند جدائی حسّ پذیری دورنگاهدارند.

این نظریهٔ الیوت مورد مخالفت بسیاری از منتقدان ادبی قرار گرفت. مخالفان، نظریهٔ الیوت را استنباطی غیرواقع گرایانه و نادرست از تاریخ تفکّر و شعر* می‌دانند.

جدال (← کشمکش)

جریان سیّال ذهن **Stream of Consciousness**

شیوه‌ای است در روایت* که به موجب آن عمق جریان ذهنی شخصیّت* که آمیزه‌ای است از ادراکات حسّی و افکار آگاه و نیمه آگاه، خاطرات*، احساسات و تداعیهای (نک. تداعی) تصادفی، به همان صورت بیان می‌شود. این شیوهٔ روایت بر مفاهیمی استوار است که حاصل تداعی معانی* است.

اصطلاح «جریان سیّال ذهن» را نخستین‌بار ویلیام جیمز، روانکاو آمریکائی قرن نوزدهم، در کتاب اصول روانکاوی (۱۸۹۰) به معنی جریان مداوم اندیشه و ضمیر آگاه در ذهن هوشیار به کاربرد. رمان*های یولیسیز (اولیس) و برخاستن فنیقیان/ جیمزجویس، و خشم و هیاهو/ ویلیام فاکنر به این شیوه نوشته شده‌اند. به عنوان نمونه قسمتی از فصل نخست خشم و هیاهو در زیر نقل می‌شود:

از کنار نرده گذشتیم و به نردهٔ باغ، آنجا که سایه‌هامان بودند رسیدیم. سایهٔ من روی نرده از سایهٔ لاستر بلندتر بود. به قسمت شکسته رسیدیم و تو رفتیم. لاستر گفت «یه دقه صبر کن. باز به اون میخ گیر کردی. هیشوخ نشده از این لا بری تو و به این میخ گیر نکنی.»

در اینجا این حادثهٔ ساده، حادثه‌ای دیگر را به ذهن گوینده تداعی می‌کند و روایت این

خاطره، جریان روایت حادثه اول را قطع می‌کند:

«کَدی مرا از میخ جدا کرد و تو رفتیم. کدی گفت دائی موری گفته نذاریم کسی ببینتمون. بهتره دولا بشیم. بِـنجی دولاشـو. اینطوری. ببین. دولا شدیم و از باغ گذشتیم. به جائی رفتیم که گلها وقتی به ما می‌خوردند خس‌خس می‌کردند. زمین سخت بود. آنجا که خوکها خروپف راه انداخته بودند. از نرده بالا رفتیم. کدی گفت، گمونم غصّه می‌خورن. چون امروز یکیشونو کشته‌ن. زمین سخت و غلنبه و گره‌دار بود.

کدی گفت دستاتو بکن تو جیبت و گرنه یخ می‌زنن. مگه می‌خوای روز عید دستت یخ زده باشه.»

در این بخش، جریان سیّال ذهن به شیوهٔ تک‌گوئی درونی* بازگو شده است.

غالباً جریان سیّال ذهن را با تک‌گوئی درونی یکی دانسته‌اند امّا پاره‌ای جریان سیّال ذهن را شیوه‌ای می‌دانند که تک‌گوئی درونی یکی از اَشکال و شِگِردهای آن به شمار می‌رود.

جمال‌گرائی / زیبائی‌شناسی / نهضت جمالشناسیک

Aestheticism/ Aesthetic Movement

جمال‌گرائی در تاریخ هنر اروپا پدیده‌ای بود که در نیمه دوم قرن نوزدهم در مخالفت با تفکر علمی و تجربی حاکم بر اروپا شکل گرفت. بنابه تفکر علمی آن دوره، هنر صرفاً به اعتبار فایده یا آموزه‌های اخلاقی مورد توجه قرار می‌گرفت. امّا نظریه پردازان نهضت* جمالشناسیک (در فرانسه) تحت تأثیر نظریات فلسفی امانوئل کانت، فیلسوف آلمانی معیار تازه‌ای برای ارزشیابی آثار هنری پیشنهاد کرد. بنابه این پیشنهاد و به موجب فلسفهٔ کانت، تفکّر زیباشناختی باید فارغ از هرگونه چشمداشتی باشد. چنین تفکّری برای واقعیّت و فایدهٔ شیء زیبا اهمیّتی قائل نمی‌شود و صرفاً خودزیبائی را مِلاک قرار می‌دهد. علاوه بر فلسفهٔ کانت، دیدگاههای هُنری اِدگار آلن پو، نویسنده و شاعر امریکائی نیز در شکل‌گیری و قوام این آئین تأثیر بسیار داشته است. بنا به عقیدهٔ پو، شعر عالی شعری است که فقط با نیّت شعر بودن سروده شود.

به زعم نویسندگان فرانسوی هنر نسبت به سایر کارهای انسان از عالیترین ارزشها برخوردار است و غیر از تکامل و تعالی خود، هدف دیگری را دنبال نمی‌کند. تنها غایت هر اثر هنری زیستن و زیبا بودن است. مبانی فکری این رویکرد ادبی نخستین بار در مقدمه‌ای که تئوفیل گوتیه بر رمان* خود موسوم به مادمازل دوماپان (۱۸۳۵) نوشت بازگو شد. او در این مقدمه ادعا می‌کند که هنر فاقد سوددهی است. این ادعا بعدها توسط بودلر، فلوبر، مالارمه، و عدّه‌ای دیگر دنبال شد. جمع‌بندی دیدگاههای پیروان جمال‌گرائی در شعار «هنر برای هنر*» منعکس است.

در انگلستان این نهضت در اعتراض به فرهنگ مادّی‌گری و سرمایه‌داری دوران ملکه ویکتوریا (← دوران ویکتوریا) شکل گرفت و مروجّین آن والترپاتِر و اسکاروایلد بوده‌اند. والترپاتر بر «عشق به هنر برای خودِ هنر» تأکید داشت و اسکاروایلد هنر را فاقد

رسالت اخلاقی می‌دانست.

بهترین نمایندگان جمال‌گرائی در انگلستان پس از پاترو وایلد، شعرای مکتب پارناس* می‌باشند. این شعرا غایت شعر را زیبائی شکل* و قالب* آن می‌دانستند.

جمال‌گرائی بعدها در آثار شعرا و نویسندگان دورهٔ انحطاط ادبی*، به انحطاط منجر شد. (← علم زیباشناسی)

جمع **Zeugma(zoog ma)**

در لغت گردکردن، فراهم آوردن، انجمن، مجمع و مجموع و همه است. اما در اصطلاح ادب فارسی، جمع از صناعات بدیع* است و آن آوردن چند چیز تحت یک حکم می‌باشد. برای مثال:

شد بر دلم آسمان همه امروز به یک بار
داد و ستد و نیک و بد و بیش و کم او

عبدالواسع جبلی

در این بیت* «داد و ستد و نیک و بد و بیش و کم» همه تحت حکم آسانی و سهولت درآمده است. همچنین:

یاد می‌آر که ازمات نمی‌آید یاد
ای امید من و عهد تو سراسر همه باد!

اثیرالدین اخسیکتی

در این بیت نیز شاعر امید خویش و عهد یار را در ناپایداری جمع کرده است، و:

بیاتا سوی دشت آریم آهنگ
که دل تنگ است و دیده تنگ و جاتنگ

زلالی خوانساری

در اینجا جمع با صنعت تکرار* در آمیخته است.

جمع چنانچه در لفظ بیان شده باشد یعنی جامع (مثل تنگی در بیت بالا) در آن ذکر شده باشد **جمع آشکار**است. امّا چنانچه جامع در آن ذکر نشده باشد آن را **جمع نهان** گویند، مثل بیت نقل شده از اثیرالدین اخسیکتی.

تأثیر زیباشناسیکی که جمع می‌آفریند تأثیری مجازی (← مجاز) و از نوع تشبیه* یا استعاره* است که سبب می‌شود دو یا چند چیز به لحاظ ویژگی مشترکی در یک ردیف قرار بگیرند. مثلاً «امیدمن» و «عهد تو» هر دو در بی‌بنیادی شبیه و یکسان هستند، اما هر یک از دو عبارت «امید برباد رفتن» و «عهد برباد رفتن» استعاره است زیرا امید و عهد هردو چون خرمن که باد آن را به راحتی می‌برد توصیف شده است.

امّا در اصطلاح ادب فرنگی اگرچه ساختمان zeaugma نظیر جمع در فارسی است، آن از جمله صناعات بلاغی (← بلاغت) به شمار می‌آیند. برای نمونه:

Not marble, not the gilded monuments
Of princes, shall outlive this powerful rime.
(Shakespeare)

ترجمه:

«نه سنگ‌های مرمر، نه عمارتهای زریّنِ شاهان، عمری بیش این نظم محکم نخواهند داشت.» در این سطور و "marble" «سنگ‌های مرمر» (gilded monuments of princes) و «عمارت‌های زرین شاهان» همه تحت یک حکم آمده‌اند. همچنین:

Much he the place admired, the person more.
(Milton)

ترجمه:

«او آنجا را بسی ستود، و آدم‌اش را بیشتر.» در اینجا «جا» (The place) و «آدم‌اش» (The person) هر دو مشمول «اوستود» (he admired) می‌باشند.

جمع آشکار (← جمع)

جمع پنهان (← جمع)

جملهٔ عام (← جمله کلی)

جملهٔ کلی / عام Abstract Sentene

«معنی» در لغت باطنی، درونی و حقیقی است. در اصطلاح زبان، جمله‌ای را کلی یا عام گویند که بیانگر مطلبی کلّی راجع به طبقه‌ای از انسانها یا اشیاء باشد و مقابل جملهٔ ذات قرار دارد. برای مثال «احمد آدم خوبی است» جملهٔ ذات است زیرا مطلبی راجع به شخص خاصی بیان شده است، امّا جملهٔ «بچّه‌ها راستگویند» به لحاظ آنکه راجع به بچّه‌ها مطلبی به طور کلی بیان کرده است، جملهٔ معنی یا عام به شمار می‌آید. همچنین اگر نهاد جمله از زمرهٔ اسمهای معنی نظیر «درستی»، «حقیقت»، «راستی» و امثال آن باشد، این جمله را معنی گویند مثلاً جملات «درستی بهترین سیاست است» یا «حقیقت را نمی‌توان انکار کرد». واژهٔ abstract در انگلیسی همچنین به معنی مُجمل و خلاصهٔ هر قسم مطلب نوشته شده‌ای می‌باشد.

جملهٔ منظم (← سبک)

جملهٔ نامنظم (← سبک)

جمله یا عبارت معترضه (← اعتراض)

جِناس Pun/Paronomasia

جناس در لغت به معنی همجنس بودن است و در بدیع (← صنایع بدیع) آن است که دو لفظ مشابه را با معانی متفاوت به کار بَرَند.

در اصطلاح ادب فارسی جناس بر دو گونه است: **جناس کامل و جناس ناقص**. در جناس کامل (تام)، دو کلمه در لفظ، انواع حروف، عدد، هیأت و ترتیب یکسانند امّا در معنی مختلف مثل کلمات «گور» در بیت* خیّام:

بهرام که گور می‌گرفتی همه عُمر
دیدی که چگونه گور بهرام گرفت

گور در مصراع* اوّل به معنی گورخر و در مصراع دوّم به معنی خاک و قبر است.

همچنین:

اگرچه تیغ بود آلت بریدن، من
همی بریدم آن تیغ را به گام آور

مسعود سعد

تیغ و بریدن مصراع اول: شمشیر و قطع کردن
تیغ و بریدن مصراع دوم: راه و طی کردن

تبارک الله پنجاه و پنج بشمردم
به شصت تاشده پشتم چو شست گشت دوتا

ابوالعلاء گنجوی

چنانچه در جناس کامل، دو کلمهٔ متجانِس از حیث دستوری نیز همجنس باشند، آن را **جناس مُماثل** گویند مثل کلمات «گور» در بیت بالا که هردو اسم هستند؛ امّا اگر از حیث دستوری مختلف باشند، آن را **جناس مستوفی** گویند.

در جناس ناقص، کلمات اندک تفاوتی با یکدیگر دارند و خود دارای اقسامی بشرح زیر است:

ـ جناس خطّی (مضارعت، مقارنه، مشاکلت): دو لفظ در خط و نوشتن نظیر هم باشند امّا در تلفّظ مختلف مثلاً عِلْم و عَلَم، سِحْر و سَحَر، گُل و گِل، یا در این بیت:

ای گدایان خرابات خدا یار شماست
چشم اِنعام مدارید ز اَنعامی چند

حافظ

ـ جناس زاید (مذیل): دو کلمه در همه اجزاء با یکدیگر شبیه باشند جزآنکه یکی حرفی افزون بر دیگری یا متفاوت از دیگری داشته باشد، مثلاً:

دور از تو، مرا، عشق تو کرده‌ست به حالی
کز مویه چو موئی شدم از ناله چو نالی

مسعود سعد سلمان

- **جناس مرکّب**: دو کلمهٔ متجانس که به لحاظ صورت یکسان باشند ولی به لحاظ ساختمان صرفی از دو مقوله باشند، مثلاً یکی مفرد باشد و دیگری مرکب از دو جزء مانند:

سرو بالائی که دارد بر سرِ **سرو آفتاب**
آفِت دلهاست و اندر دیدگانِ **آفت آب**

قطران تبریزی

جناس مرکب خود بر دو نوع است:

جناس مقرون: دو کلمه متجانس در گفتار و در نوشتن هر دو یکسان باشند:

یک سو سپرت نشسته و یک **سوزن**
این جمله به هم گذار و بر یک **سوزن**
عیسی نتوانست به افلاک رسید
تا داشت ز اسباب جهان یک **سوزن**

بابا افضل کاشی

- **جناس مفروق**: نوعی جناس مرکّب است که دو کلمه در لفظ مشابه و در خط مختلف باشند مثل:

تا زنده‌ام در راه مهر تو **تا زَنده‌ام**
من مرده‌نیم ولکن **مردنیم**

- **جناس مزدوج (مکرر- مردد- مردود)**: آن است که دو کلمهٔ مشابه پشت سرهم قرار گیرند مانند کلمهٔ عیار و یار در این مصراع:

هست شکّر بار یاقوتِ تو ای **عیّاریار**

معزّی

همچنین:

گر نسیم سحر از موی تو بویی آورد
جان فشانیم به سوغات **نسیمِ تو، نه سیم**

سعدی

و:

خیالت چو برجانم آرد **شبیخون**
شبی آبم از دیده آید **شبی خون**

اهلی شیرازی

- **جناس مُطَرّف یا یکسویه**: دو کلمه در همهٔ حروف یکسان باشند جز در آخرین حرف مثلاً: «دل کریم از **آزار آزاد** باشد» یا در این بیت:

از **شرار** تیغ بودی بادساران را **شراب**
وَز **طعمان** رُمح بودی خاکساران را **طعام**

امیر معزی

جناس مطرف پایانی: نمونهٔ بیت نقل شده از امیر معزّی.

جناس مطرف می‌تواند آغازی باشد، مثل:

در **گوشه‌ای** بمیر و پیِ **توشهٔ** حیات
خود را چو **خوشه** پیش خسانده زبان مخواه!

خاقانی

جناس مطرف لاحق که ناسازی در میان دو پایه است مثل:

زلف بنفشه ببوی، لعل خجسته ببوس
دست **چغانه** بگیر، پیش **چماند** نجم

منوچهری

- **جناس اشتقاق یا اقتضاب** (← اشتقاق): آن است که کلمات در ترکیب نزدیک به هم باشند مانند کلمات نوا/نو آئین/ بی‌نوائی و رهی/راهوی/رهائی و شاعر/ شعری، و راوی/ روائی در این ابیات:

نوای تو ای خوب ترک **نوآئین**
درآورد در صِبر من **بی‌نوائی**
رهی گوی خوش ورنه پس **راهوی** زن
که هرگز مبادم ز عشقت **رهائی**
زو صفت رسیده‌ست **شاعر** به **شعری**
ز نعتت گرفتست **راوی روائی**

(زینبی علوی معاصر محمود غزنوی)

جناس آوائی*: این جناس با تغییر در صامتها و مصوّتها حاصل می‌شود برای نمونه مطلع* غزلی (← غزل) از حافظ چنین است:

سَمَن بویان غبار غم چو **بنشینند بنشانند**
پری‌رویان قرار از دل چو **بستیزند بستانند**

در علم بیان* انگلیسی، جناس در اصل نوعی بازی با کلماتی بوده است که اصوات آنها با یکدیگر اختلاف دارند. امّا رفته‌رفته در آثار نویسندگان و شعرای قرن هفدهم انگلستان، جناس ابعاد گسترده‌تری پیدا کرد و به ایهام* نزدیک شد یعنی به جای کاربُرد دو کلمهٔ متجانس، به کاربرد یک کلمه با دو معنی تبدیل شد. برای نمونه جان دان، شاعر متافیزیک (← شعر متافیزیک) در «شعر سرودی به پیشگاهٔ پدر» چنین گوید:

I have sin of fear, that when I have spun
My last thread,I shall perish on the shore;
But swear by thyself, that my death thy son
Shall shine as he shines now, and here
And having done that, thou hast done;
I fear no more.

در این پاره شعر* کلمهٔ done دو مرتبه به کار رفته است؛ بار اوّل به معنی «انجام دادن» و بار دوّم به همان معنی امّا به قصد اشاره به نام شاعر ذکر شده است. همچنین کلمهٔ son هم به معنی «پسر»، «حضرت عیسی» (ص)، و هم به قصد اشاره به کلمهٔ sun یعنی «خورشید» به کار رفته است.

از قرن هجدهم به بعد استفاده از جناس بیشتر به منظور خلق تأثیر خنده‌ناک بوده است. امّا آثار جیمزجویس از این قاعده مستثنی هستند. او در رمان* فنیقیان بر می‌خیزند (۱۹۳۹) از جناس بطور گسترده‌ای برای تقویت تأثیر پیچیده اثر استفاده می‌کند.

گفتنی است که در بلاغت فرنگی جناس با صنعت ایهام نزدیک است به طوری که ایهام را قسمی جناس نامیده‌اند. برای نمونه:

He checked his cash, cashed his checks.
And left his window who is next?

کلمهٔ check با دو معنی بررسی کردن و چِک به کار رفته است.

این سطور را بر سنگ قبر یک تحویلدار بانک نوشته‌اند.

جناس آوائی / جناس مُحَرَّف **Alliteration**

- نوعی از جناس* است و چنان است که صامتها در ابتدای کلمات نزدیک به هم (با فاصله اندک) تکرار* شوند. برای نمونه تکرار صدای «س» در بیت* زیر:

این سو کشان سوی خوشان وان سوی کشان با ناخوشان
یا بگذرد یا بشکند، کشتی در این گردابها

مولوی

و تکرار صدای «چ» در این بیت:

زین سوی تو چندین حسد، چندین خلاف و ظن بد
زان سوی او چندان کشش، چندان چشش چندان عطا

مولوی

همچنین تکرار صدای «خ» در این بیت:

خیزید و خزآرید که هنگام خزان است
باد خنک از جانب خوارزم وزان است

منوچهری

در شعر انگلوساکسون (انگلیسی کهن) جناس آوائی به جای قافیه* به کار می‌رفت. در این اشعار بنای شعر بر وحدت موسیقائی بود که به واسطه جناس آوائی به جای قافیه شکل می‌گرفت، به این صورت که در هر سطر، دو یا سه هجا*ی تکیه‌دار با یکدیگر در اصوات آغازین متجانس می‌شدند، برای نمونه:

A terror *fell* on the Danish *folk*
As they *heard* through the wall the *horrible* wailing,
The *groans* of *Grendel*, the foe of *God* Howling his *hideous hymn* of pain.

(*Beowulf*)

استفاده از جناس آوائی به جای قافیه و به منزلهٔ عامل وحدت موسیقائی و وزنی (← وزن) شعر تا قرون وسطی در شعر انگلیسی ادامه داشت. برای نمونه لانگلند، شاعر قرن چهاردهم، منظومهٔ *Plowman Piers* را به جای قافیه که تا آن زمان به شعر انگلیسی راه یافته بود، با استفاده از جناس آوائی سرود.

در اشعار دوره‌های بعد گرچه جناس آوائی به عنوان قافیه و الگوی وزنی به کار نمی‌رفت، در مقام عاملی مؤثر و موسیقائی توسط شعرای انگلیسی همچنان استفاده می‌شد. برای مثال، کالریج شاعر قرن نوزدهم در شعر «Kubla Khan» در توصیف رود مقدس چنین گوید:

Five miles meandering with a mazy motion.

شاهد صدای m است.

جناس محرف یا آوائی را در اصطلاح **قافیهٔ آغازی (head rhyme)** نیز گویند. این قسم جناس به دو شکل عمده در شعر به کار می‌رود؛ الف) تکرار یک صدای آغازی به دفعات و به منظور تأکید که این را اصطلاحاً piled alliteration یا **جناس آوائی انبوه** گویند. برای نمونه، تکرار صدای b در سطر نخست و صدای f در سطر دوم:

And all should cry, Beware!
Beware! His flashing eyes, his floating hair!
"Kubla Khan"

ب) تکرار چند صدای آغازین به تناوب و به منظور ایجاد توازن که این را **cross alliteration** یا **جناس آوائی متقاطع** گویند، مثل صداهای th, s, t در سطور زیر:

How soon hath time subtle thief of youth,
Stol'n on his wing my three and twentieth year!

(Milton)

یکی از مشهورترین نمونه‌های جناس آوائی در این سطر از شعر «The city in the Sea» سرودهٔ ادگارآلن‌پو است که می‌گوید:

The Viol, the Violet and Vine.

جناس آوائی انبوه (← جناس آوائی)
جناس آوائی متقاطع (← جناس آوائی)
جناس اشتقاق (← جناس)
جناس اقتضاب (← جناس)
جناس تام (← جناس)
جناس خطّی (جناس)
جناس زاید (← جناس)

جناس صامت یا مصمّت — Consonance

از جلوه‌های موسیقی در شعر* است و آن همجنس بودن حروف صامت (بی‌صدا) است که قبل یا بعد از مصوّتهای (حروف صدادار) مختلف تکرار* شود. برای نمونه تکرار صامتهای «ص» یا «ف» در بیت* زیر:

نقد صوفی نه همه صافی بی‌غش باشد
ای بسا خرقه که مستوجب آتش باشد

حافظ

و تکرار صامت «ح» در این بیت:

چون بنوشم قدح راح مروح زِ کَفَش
رَخْت زهد و ورع از صومعه پس بر چینم

مولانا

و در انگلیسی، مثل تکرار صامتهای p و fl در کلمات flip - flop یا تجنیس f و l در کلمات fill و feel.

عدّه‌ای از شعرای انگلیسی زبان، جناس صامت را بر تجنیس صامتها در آخر کلمات اطلاق می‌کنند مثل حرف t در کلمات - east west امیلی دیکنسون، شاعرهٔ امریکائی، در اشعار خود به جای قافیه از جناس صامت به مفهوم اخیر استفاده کرده است، به عنوان نمونه:

T was later when the summer went
Than when the cricket *came*,
And yet we knew that gentle clock Meant
nought but going *home*.
T was sooner when the cricket went
Than when the winter *came*, yet that pathetic
pendulum keeps esoteric *time*.

شاهد تجنیس m در کلماتِ مشخص شده است.

جناس مُحَرَّف (← جناس آوائی)

جناس مذیل (← جناس)

جناس مرکب (← جناس)

جناس مزدوج (← جناس)

جناس مستوفی (← جناس)

جناس مُصْمت (← جناس صامت)

جناس مصوّت **Assonance**

از جلوه‌های موسیقی در شعر* است، و آن همجنس بودن حروف مصوّت (صدادار) در کلمات نزدیک به هم است. این قسم تجنیس (← جناس) و تکرار* سبب ایجاد نوعی نغمگی* در شعر می‌شود. برای مثال تکرار مصوّت «ا» در مصراع* زیر:

این سو کشان سوی خوشان وان سو کشان با ناخوشان

مولانا

و تکرار «ا» و ـَـ در این بیت*:

سَمَن بویان غبار غم چو بنشینَند بنشانَند
پَری‌رویان‌قَرار اَز دل‌چوبستیزَند بستانَند

حافظ

در شعر انگلیسی، مصوّتهای همجنس و مکرّر غالباً در هجا*های تکیه‌دار قرار دارند، برای نمونه:

Twinkle, twinkle, little star	(صدای: ee)
How I wonder what you are	(صدای: a)
Up above the world so high	
Like a diamond in the sky.	(صدای: a)

جناس مُطَرَّف (← جناس)

جناس مُطَرَّف پایانی (← جناس)

جناس مفروق (← جناس)

جناس مقرون (← جناس)

جناس مکرر (← جناس)

جناس مماثل (← جناس)

جناس ناقص (← جناس)

جناس یکسویه (← جناس)

جنسیت (← نقد فمینیستی)

جواب (← نقیضه)

جواز شاعرانه (← اجازهٔ شاعری)

جوانان خشمگین **Angry Young Men**

این عبارت در اصل عنوان زندگینامهٔ* لِسلی پال بود که به قلم خودش نوشته شد و در سال ۱۹۵۱ به چاپ رسید.

بعدها این اصطلاح بر عدّه‌ای از نویسندگان انگلیسیِ دههٔ ۱۹۵۰ اطلاق شد. این نویسندگان در آثارشان خصومت خویش را با معیارها، سنّت*ها و عملکرد نهادهای قانونی انگلستان منعکس می‌کردند. شخصیّت اصلی* در اینگونه آثار معمولاً به جای قهرمان، یک ضدّ قهرمان* خشمگین و

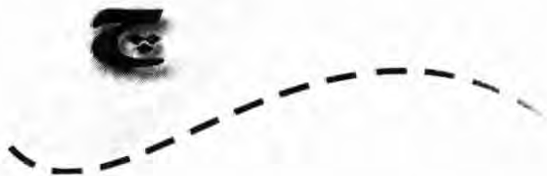
ستیزه‌جو است. نمایشنامهٔ* با خشم به گذشته بنگر اثر جان اُسبورن نمونه‌ای از آثار این نویسندگان است. شخصیّت اصلی نمایشنامه، جوانی خشمگین است و خودنمایشنامه، زبان حال نسلی است که در مواجهه با واقعیّات، رؤیاهای خود را پوچ می‌یابد و در نتیجه با تمامی نظرگاههای اجتماعی، سیاسی و اخلاقی به مخالفت برمی‌خیزد.

در بسیاری از آثار جوانان خشمگین، فشار، تظاهر، و ضدّ ارزشهائی که بر فضای مدارس و دانشگاههای انگلستان یا برروابط اجتماعی، اقتصادی، و صنعتی حکمفرماست، به صورت طنز* و کمدی* نشان داده می‌شود.

رمان*ها و نمایشنامه*های این گروه از نویسندگان، بر ادبیّات پوچ‌گرای (← ادبیّات پوچی) انگلستان تأثیر بسزائی داشته است.

جوهر کلام (← پساساختگرائی)

جهانیت (← کلیت و جامعیّت)



چامه (← چکامه)

چرخه علم تأویل (← تفسیر و تأویل متن)

چکامه / چامه **Ode / Ballad**

چکامه که در متون پهلوی به صورت «چکامک» ضبط شده، در لغت به معنی شعر* و قصیده* است و در اصطلاح ادب فارسی، به نوعی شعر روایتی* در دورهٔ ساسانی اطلاق می‌شده است. هرگاه شعرا و سخنوران می‌خواستند داستانی عشقی یا مشابهاتی چون شرح جنگ و دلاوری پهلوانان و نظایر آن را نشان دهند به این نوع شعر پرداخته‌اند و آن را چامه و چامک نیز گفته‌اند. فردوسی در شاهنامه، مخصوصاً در بیان داستان بهرام گور و نظایر آن، این کلمه را به کار برده است. منظومه‌های ویس‌ورامین / فخرالدین اسعد گرگانی و خسروشیرین / نظامی نیز از جملهٔ چکامه یا چامه محسوب می‌شوند و این به دلیل انتخاب وزن* ترانه* یعنی «مفاعیلن مفاعیل یا فعولن» در این منظومه‌هاست. در ادبیّات قدیم ایران نمونهٔ سخنی که به چامه اشتهار یافته است، چامه‌ای است به نام شاه بهرام و آن قطعهٔ* قافیه*دار و منظومی است در آمدنِ شاه بهرام و رجاوند، و به یقین پس از اسلام سروده شده است.

پس از اسلام، چکامه را به معنی قصیده و غزل* به طور یکسان به کار می‌بردند. امّا در این اواخر چکامه را به غزل و چامه را به قصیده اطلاق کرده‌اند.

(زس)

در ادبیّات غرب، آن قسم شعر که بیش از همه با چکامه به معنی قدیم آن برابری کند، بالاد*است. قابل ذکر است که بالاد از یکسو به لحاظ وجود عناصری چون سادگی، قدمت، خاستگاه مردمی و کیفیّت موسیقائی با ترانه*های فارسی مطابقت دارد و از سوی دیگر به خاطر برخورداری از عنصر روایتی با چکامه برابر است. امّا در عین حال، بالاد یک قسم خاصّ شعر در ادبیّات غرب است و گرچه به دلیل وجوه اشتراک بسیار می‌توان آن را به معنی ترانه یا چکامه به کار گرفت نه ترانهٔ صِرْف است و نه چکامهٔ مطلق، در عین حال که هم ترانه است و هم چکامه. همچنین، با توجّه به این نکته که پس از اسلام چکامه را برای قصیده به کار برده‌اند، گاه می‌توان آن را با ode در زبان انگلیسی معادل گرفت.

چکیده داستان (← خلاصه داستان)

چهارلایهٔ معنائی **Four Levels of Meaning**

اندیشمندان قرون وسطی معتقد به وجود چهارلایهٔ معنائی در آثار ادبی بودند. در این خصوص دانته در نامه‌ای به ولی نعمت خود هدف نهائی را در تحلیل کمدی الٰهی چنین شرح می‌دهد: خواننده باید (هنگام خواندن کمدی الٰهی) چهارلایهٔ معنائی را در آن جستجو کند؛ ۱ ـ معنای ظاهری یا داستانی یعنی وقایع ظاهر داستان؛ ۲ ـ معنای اخلاقی؛ ۳ ـ معنای تمثیلی (← تمثیل) یعنی مفهوم نمادینی که به کلّ بشریت مربوط می‌شود؛ ۴ ـ معنای روحانی و عرفانی که متضمّن حقیقتی جاوید است.

در ادبیّات معاصر، تطبیق این شیوهٔ تحلیل بر آثار ادبی مثل رمان (← رمان) قلعه و حیوانات / جورج اُرول به این صورت خواهد بود:

۱ ـ معنای ظاهری: رمان موردنظر داستانی است راجع به شورش و عصیان حیواناتی که در اسارت آقای جونز، صاحب مزرعه زندگی می‌کنند. رهبر شورشیان خوکی به نام می جِر است. اندکی پس از پیروزی، می جِر می‌میرد و پسرش ناپلئون جای او را می‌گیرد. در حکومت ناپلئون، رفته‌رفته خوکها به قدرتی مطلقه در مزرعه تبدیل می‌شوند به طوری که همه‌چیز در خدمت آنان درمی‌آید. کوچکترین انتقادی از جانب حیوانات دیگر به شدیدترین نحو ممکن سرکوب می‌شود. عرصه چنان بر حیوانات تنگ می‌شود که یکی از خوکها به نام اِسنوبال بالاخره مخالفت خود را آشکار می‌کند امّا به خاطر نجات جانش از مزرعه می‌گریزد. بقیهٔ داستان حکایت تکوین و تکمیل این استبداد حیوانی است.

۲) معنای اخلاقی: قدرت موجب فساد می‌شود.

۳) معنای تمثیلی: عوامل داستان هریک تمثیل یکی از رهبران انقلاب اکتبر شوروی و عناصر دیگری است که به نحوی در بروز انقلاب دخالت داشته‌اند به این صورت: می جر = لنین، ناپلئون = استالین، اسنوبال = تروتسکی، آقای جونز = سرمایه‌داران و ملاکین فاسد.

۴) معنای رمزی و پنهان: طبیعت انسان و حیوان تغییرناپذیر است.

چیستان / لغز **Riddle**

در لغت به معنی سخن پوشیده، پیچیدگی و پوشیدگی، اما در اصطلاح بدیع (← صنایع بدیع) چنان است که گوینده (شاعر) از چیزی به صراحت نام نبرد و با دادن نشانی و اوصاف، خواننده یا شنونده را به مقصود راهنمائی کند، مانند قصیده* منوچهری در وصف شمع که مطلع* آن چنین است:

ای نهاده بر میان فرق جان خویشتن
جسم ما زنده به جان و جان تو زنده به تن

و نیز:

هر زمان روح تو لختی از بدن کمتر کند
گوئی اندر روح تو مضمر همی گردد بدن

عنصری شاعر قرن پنجم در لغز شمشیر چنین گوید:

چیست آن آبی چو آتش و آهنی چون پرنیان
گر بجنبانیش آب است، ار بلرزانی درفش
ار بیندازیش تیر است ار بخمانی کمان
از خرد آگاه نه، در دل بود همچون گمان
آینه دیدی بر او گسترده مروارید خرد
بیزه الماس دیدی بافته بر پرنیان

حکیم ناصر خسرو قبادیانی در لغز «قلم» گوید:

این زرد تن لاغر گلخوار سیه سار
زرد است و نزار است و چنین باشد گلخوار
همواره سیه سرش ببرند ازیراک
همصورت مار است و ببرند سر مار
تا سرش نبری نکند قصد به رفتن
چون سرش بریدی، برود سر به نگونسار

چیستان را از دیرباز در ادبیات ملل مختلف می‌توان سراغ گرفت. در ادبیات عَرَبی، عِبری، یونانی، لاتینی، و انگلوساکسون (انگلیسی کهن) نمونه‌های متعددی از چیستان (لغز) یافت می‌شود.

در آثار برجا مانده از ادبیات انگلوساکسون، غالب چیستانها وصف یا تشریح خصوصیات اشیاء و عوالم است و در پایان هر چیستان همواره سؤالی می‌آید که از مخاطب، اسم موضوع چیستان را سؤال می‌کند. تفاوت لغزهای انگلوساکسون با لغزهای فارسی در آن است که لغزهای فارسی پرسش را در آغاز مطرح می‌کند و غالباً با جمله «چیست آن» شروع می‌شود در صورتی که در ادبیات انگلوساکسون این پرسش در پایان لغز ذکر می‌شود. ترجمهٔ لغز «قو» نمونه‌ای از این نوع لغزهاست:

لباس من نرم و بی‌صداست، و به هنگامی که به روی زمین گردش کرده یا آب را به هم می‌زنم، صدائی از آن شنیده نمی‌شود، گاه هوای رقیق با البسه من دست به هم داده مرا بر فراز مسکن مردم می‌برند و ابر نیرومند مرا از بالای سر جهانیان از نقطه‌ای به نقطه دیگر راهنمائی می‌کند. بال و پر من وقتی به هم می‌خورند آهنگی بلند پیدا می‌کنند و وقتی نزدیک زمین و آب روان نیستم خنیاگری می‌نمایند. در آن هنگام من به مشابه روحی هستم و بدن من ناپدید است. بگو بدانم من کیستم و نامم چیست؟

چون لُغَز گاهی با سئوال «چیست آن؟» شروع می‌شود به این اسم معروف شده است. لغز بیشتر به قالب قصیده* مقطعه است و بر دو نوع است یا با«چیست آن» و نظایر آن آغاز می‌شود و یا عباراتی دال بر لغز بودن در آن نیست.

(ص ۲۵۶ الف الف)

نمونه دیگر:

Brothers and sisters have I none.
This man's Father is my Father's son.
Who am I?

ترجمه:

برادران و خواهرانی نیست مرا.
پدر این مرد پدر پسر است مرا.
من کیستم؟

نخستین نمونه‌های چیستان انگلیسی در *Exeter Book* (قرن هشتم) یافت می‌شود که برخی چیستان‌های آن کوتاه و بعضی شامل چندین بیت* است. دکتر سیروس شمیسا ادیب معاصر عقیده دارد ژرف ساخت چیستان حماسه* است زیرا در آن پهلوان با سلاح حکمت و ذکاوت باید به سؤال ابوالهول یا دیوی پاسخ بگوید. در حماسه*ها، تراژدی*ها، و عشقنامه*های کهن از این بُن‌مایه* استفاده فراوان شده است (الف الف). برای نمونه در ادبیات یونان و در تراژدی اودیپ شاه / سوفوکل، ابوالهولی

شهرِثِب (Thebse) را در یَدِ قدرت خود دارد و تنها شرط او برای رهایی شهر آنست که کسی بتواند چیستان او را پاسخ گوید: آن چیست که در ابتدا چهار پا دارد، در میانه دو پا و در آخر سه پا. پاسخ آن آدم است. اودیپ با پاسخ به این چیستان شهرثِب را از بلای ابوالهول نجات می‌بخشد و بر تخت پادشاهی می‌نشیند.

ح

حادثهٔ مستقل Episode

حادثه یا رویدادی مستقل است که در متن* روایت* بلند جای دارد. گاه این حادثه مستقل به روند پیرنگ* در داستان* مربوط می‌شود و گاه ربطی به پیرنگ داستان ندارد. در این صورت بدان علّت در متن روایت قرار می‌گیرد که برای شخصیّت واحدی رُخ می‌دهد. به عنوان نمونه روایت‌های پیکارسکی (← روایت پیکارسک) از کنار هم قرار دادن چندین حادثهٔ مستقل تشکیل می‌شود.

در داستان‌نویسی معاصر فارسی برای مثال می‌توان به حادثه‌های مستقل در داستان **یکلیا و تنهائی او**/ تقی مدرسی اشاره کرد. در این داستان، حادثه‌ای که شیطان برای شخصیّت اصلی* نقل می‌کند، حادثه‌ای مستقل است. این حادثه می‌تواند به تنهائی داستان کاملی باشد و بی‌آنکه لطمه‌ای به کل داستان وارد کند می‌توان آن را حذف کرد. مجموعهٔ **سگ و زمستان بلند**/ شهرنوش پارسی‌پور نیز از سه حادثهٔ مستقل تشکیل شده است که تنها وجه اشتراک میان آنها، درونمایهٔ مشترک سه حادثه است.

حالت تعلیق (← درونائی)

حالت وجه (← وجه)

حدیث نَفْس / خودگوئی Soliloquy

در نمایشنامه*، گفتاری است که یکی از شخصیّتها (← شخصیّت) در تنهائی و خلوت برروی صحنهٔ نمایش* به زبان می‌آورد و به طور قراردادی اطرافیان او نمی‌شنوند. این نوع گفتار معمولاً سیر اندیشه‌ها و افکار درونی شخص را بیان می‌کند. حدیث نفس از آنرو با تک‌گوئی نمایشی* تفاوت دارد که مخاطب ندارد. گفتگوی با خود علاوه بر نمایشنامه، در داستان* نیز به کار می‌رود. در نمایشنامه از ویژگیهای زیر برخوردار است:

ـ فرض برآنست که کسی سخنان گوینده را نمی‌شنود. در واقع سخنان به منظور آگاهی تماشاچیان از نیّات درونی گوینده است.

ـ رو به تماشاچیان سخن می‌گوید امّا روی سخنش با آنان نیست.

ـ استفاده از ضمیر دوّم شخص یا به منظور اشاره به گوینده است یا اشاره به شخصیّتی است (مثلاً خدا یا خدایان) که حضور ندارند.

ـ شیوهٔ سخن گفتن گوینده در خلوت معمولاً هماهنگ با شیوه گفتار و کلام عادی اوست.

ـ درونمایهٔ* حدیث نفس غالباً بر محور توصیف یا بیان عقیده‌ای است که گوینده نسبت به وضع موجود خود ابراز می‌دارد.

حدیث نفس از ابداعات شکسپیر می‌باشد. وی برای نخستین بار به منظور توجه به جریان‌های درونی و ذهنی شخصیت‌هایش و بیان ضمیر پنهان ایشان حدیث نفس را به نمایشنامه معرفی کرد. پس از شکسپیر این شگرد مورد استفاده فراوان نزد نمایشنامه نویسان (و بعدها) داستان‌نویسان واقع شد.

حدیث نفس در سنّت* نمایشنامه‌نویسی دوران الیزابت* رواج بسیار داشته است. نمایشنامه‌های هاملت، مکبث، اتللو / شکسپیر، و دکتر فاوْست / کریستوفر مارلو نمونه‌های درخشانی از گفتگو با خود دارند. برای نمونه قطعهٔ «بودن یا نبودن» در هاملت.

هاملت [باخود]: بودن یا نبودن، حرف در همین است. آیا بزرگواری آدمی بیشتر در آن است که زخم فلاخن و تیربخت ستم‌پیشه را تاب‌آورد، یا آنکه در برابر فتنه و آشوب سلاح برگیرد و با ایستادگی خویش بدان همه پایان دهد؟ مردن، خفتن، نه بیش؛ و پنداری که ما با خواب به دردهای قلب و هزاران آسیب طبیعی که نصیب تن آدمی است پایان می‌دهیم؛ چنین فرجامی سخت خواستنی است. مردن، خفتن؛ خفتن، شاید هم خواب دیدن؛ آه، دشواری کار همین جاست. زیرا تصور آنکه در این خواب مرگ، پس از آنکه از این هیاهوی کشنده فارغ شدیم چه رؤیاهائی به سراغمان توانند آمد، می‌باید ما را در عزم خود سُست کند. و همین موجب می‌شود که عمر مصایب تا بدین حد دراز باشد. به راستی، چه کسی به تازیانه‌ها و خواریهای زمانه و بیداد ستمگران و اهانت مردم خودبین و دلهرهٔ عشق خوار داشته و دیرجنبی قانون و گستاخی دیوانیان و پاسخ ردی که شایستگان شکیبا از فرومایگان می‌شنوند تن می‌داد و حال آنکه می‌توانست خود را با خنجرهای برهنه آسوده سازد؟...

حدیث نفس در سنّت نمایشی قرن هجدهم و قرن نوزدهم همچنان رواج داشت امّا با ظهور مکتب ناتورالیسم* مقبولیّت پیشین را از دست داد.

در قرن بیستم برخی از نمایشنامه‌نویسان غربی که نمایشنامهٔ منظوم می‌نویسند از این شیوه استفاده می‌کنند. برای مثال، تی. اس. الیوت، شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی، نمایشنامهٔ منظوم قتل در کلیسا را به شیوهٔ حدیث نفس نوشته است.

در دوران معاصر حدیث نفس و خودگوئی در داستان* نیز به کار می‌رود. در این صورت جملاتی که به صورت حدیث نفس است معمولاً با جملهٔ کوتاه «او گفت»، «من گفتم» و غیره مشخّص می‌شود، و گفتگو* با خود میان دو علامت نقل قول مستقیم («.....») قرار می‌گیرد. امّا پاسخی از سوی اشخاص دیگر داده نمی‌شود. از اینرو خواننده درمی‌یابد که گوینده با خودش گفتگو* می‌کند. برای نمونه:

جاسن سوار شد و موتور را روشن کرد و راه افتاد.

دنده دو زد، صدای قرقر وپت‌پت موتور بلند شد و او سرعت موتور را زیاد کرد، ماشین را خفه کرد، آنوقت ساسات را وحشیانه بیرون می‌کشید و تو می‌برد. گفت «می‌خواد بارون بیاد، وسط راه منو گیر میاره و

شلاق‌کش می‌باره.» و از میان ناقوسها و از شهر بیرون راند، و در فکر وقتی بود که در گل مانده باشد و دنبال مال بگردد «و اونوقت اون مالدارای لعنتی همه‌شون توی کلیسان.» فکر این را می‌کرد که عاقبت چطور یک کَلیسا پیدا می‌کند و یک جفت مال می‌گیرد و صاحبش بیرون می‌آید و سرش داد می‌زند و او مردک را می‌زند و می‌اندازد. گفت: «من جاسن کامپسونم. اگه می‌تونین جلومو بگیرین. اگه می‌تونین به یکی رأی بدین که بتونه جلومو بگیره.» خودش را می‌دید که با یک صف سرباز وارد اردوگاه بشود و شریف را بیرون بکشد. «خیال می‌کنه می‌تونه بشینه دستاشو روی هم بذاره و ببینه که شغل من از دستم بره. شغل خوبی نشونش می‌دم.» به خواهرزاده‌اش ابداً فکر نمی‌کرد.

(خشم و هیاهو/ ترجمهٔ بهمن شعله‌ور)

رمان خیزاب‌های ویرجینیا و ولف نیز به این شیوه روایت شده است.

حَذف به قرینه (← انسجام)

حذف روابط **Parataxis**

وقتی در نگارش، عناصر یک جمله یا تعدادی جملهٔ کامل و مستقل را در پی هم آورند بی‌آنکه میان آنها رابطه‌ای که حاصل موصول، کلمهٔ ربط، و غیره است، وجود داشته باشد، صنعت حذف روابط به کار گرفته شده است. گاه این ترادف و توالی با حرف عطف (و) همراه است، برای نمونه: هوا تاریک و گرفته بود و ستونها سر به آسمان کشیده بودند، و مردم داشتند دعا می‌کردند و بوی بخور می‌آمد، و چندتائی عمارت بزرگ و شگفت‌انگیز آنجا بود.

(خورشید همچنان می‌درخشد/ ارنست همینگوی)

گاه حرف عطف نیز حذف می‌شود، برای نمونه:

خورشید از تپه‌ها بالا می‌آمد. یک ماهی بالا پریده، دایره‌ای درآب درست کرد. نیک دستش را توی آب کشید. توی آن سوز سرمای صبح، آب ولرم بود.

(اردوی سرخپوست/ ارنست همینگوی)

سبک* نگارش داستانهای (← داستان) ارنست همینگوی این گونه است.

این نوع بازی با واژگان در ادبیات فارسی دارای تنوعاتی است که بر هر یک نامی نهاده‌اند:

رقطا: در سرود یا نوشته واژگان به گونه‌ای به کار برده شود که حرفی در آن نقطه‌دار و حرفی بی‌نقطه باشد:

چون من، از هجر پریرُخ صنم توبه شکن
بسی آشوب کند بلبل خوش طبع چمن

تاج‌الحلاوی

ـ **خفیفا:** در شعر یا نوشته یک واژه یکسره نقطه‌دار است و واژه‌ای یکسره بی‌نقطه:

زَیْنِ عالم شاد او ببخش مال
تیغ او زینت ممالک شد

رشید وطواط

ـ**گسسته یا مقطع:** که حروف در نگارش از یکدیگر گسسته بمانند:

از دل راد او رود رادی
زان دل راد، دارم آزادی

رشید وطواط

ـ **پیوسته:** عکس گسسته است:

شُست پیش تبش، تنْ‌پست
به‌تبش،پشت‌تن‌سست شکست

سلمان ساوجی

که می‌توان همهٔ کلمات را بهم وصل داد.

(صص ۱۷۱ـ۱۶۹ زسپ ۳)

حَذف / ستردگی **Elision/Lipogram**

حَذف در لغت به معنی ساقط کردن، انداختن، قطع* کردن، افکندن و انداختن است. در اصطلاح علم عروض* فارسی، به انداختن پاره‌ای از حروف پایه* اطلاق می‌شود. در مفاعیلن، حذف لام و نون است که مفاعی می‌ماند و به جای آن فعولن می‌گذارند؛ در فاعلاتن، حذف نون و تاء است که فاعلا می‌ماند و به جای آن فاعلن می‌گذارند؛ در فعولن حذف نون و لام است که فعو می‌ماند و به جای آن فَعْل می‌گذارند.

این قسم خذف را در انگلیسی elision گویند و بر یک هجا*ی غیر مؤکّد و سَبُک صورت می‌گیرد تا سطر شعر با الگوی وزنی (← وزن) حاکم بر تمام شعر مطابق شود.

چنانچه حرفی که میان دو مصوّت واقع شده حذف شود، آن را syncope گویند مثلاً e'er به جای o'er;ever به جای over.

اما در اصطلاح بدیع* حذف آن است که شاعر یا گوینده مُلزم شود یک یا دو حرف را در اثر خود بکار نَبَرد مانند این شعر* قاآنی که بدون «الف» است:

بر د ز گیتی برون ربیع چو لشگر
لشگر دی ملک وی نمود مُسَخر
دهر ز دَمْ سردیش به خویش مشوش
مهر ز بی‌مهری‌اش به میغ مُستر

و در آخر قصیده* گوید:

گفته به مدحت قصیده‌ای و الف نی
جز به همین فرد ملتزم شده دیگر

(فافد)

در بلاغت غربی این قسم حذف را lipogram گویند و از نمونه‌های آن می‌توان به **قصیدهٔ** بدون سین سرودهٔ پیندار شاعر یونانی باستان، پنج رمان اثر لوپ دووگاوی اسپانیائی که از هر جلد آن حرفی حذف شده است، و **قطعهٔ** بدون اثر راندنِ فرانسوی (قرن نوزدهم) اشاره کرد.

حرف خروج (← قافیه)

حرف روی (← قافیه)

حرف مزید (← قافیه)

حرف نایره (← قافیه)

حرف وصل (← قافیه)

حسّ آمیزی **Synesthesia**

در لغت درآمیختن حواس و در اصطلاح قسمی مجاز* است که از رهگذر آمیختن دو حس با یکدیگر ایجاد می‌شود. دیدن رنگ یا اندازه یا هیئت ظاهری هرچیز، کار حقیقی حس بینائی است اما «دیدن عطر» یا شنیدن رنگ، «آواز روشن» و «جیغ‌بنفش» کاربردی است مجازی از حواس بینائی و شنوائی برای ادراک پدیده‌هائی که در حوزه آن حواس واقع نیستند.

(مش)

در ادبیات فارسی، حس بینائی بیش از سایر حواس در حسّامیزی مورد استفاده یافته است و وسیعترین ترکیبات از آمیزش رنگها با حواس دیگر حاصل شده است، برای نمونه:

جان ما، جانا بنفش از داغ تو چندان بود
کز بنفشه عارَض تو داغ دارد بر سمن

ازرقی

حسن لیموئی آن آینه رو هم بد نیست

اشرف

حسن مهتابی دلدار تماشا دارد.

صائب

حسن سبزی به خط سبز مرا کرد اسیر

غنی کشمیری

حسّ‌آمیزی در زمینه سایر حواس نیز به کار رفته است.

با آفتاب جام به گلگشت شب خرام

بی ساقیان چه ذوق از این ماهتاب تلخ

ظهوری ترشیزی

(صخد شف)

نمونه‌های حسّ‌آمیزی در شعر معاصر را می‌توان در اشعار سهراب سپهری یافت:

پای کمیاب‌ترین نارون روی زمین فقه می‌خواند.

«ندای آغاز»

کسی نیست
بیا زندگی را بدزدیم، آن وقت
میان دو دیدار قسمت کنیم

«به باغ همسفران»

بالِش من پُر آواز پَر چلچله‌هاست.

«ندای آغاز»

واژه را باید شست. (صدای پای آب)

(مش)

در ادبیات غرب سابقه استفاده از حسّ‌آمیزی به اشعار هومر می‌رسد. در ادبیات انگلیسی آن را گاه «استحاله حواس» (sense transference) و «قیاس حسّی» (sense analogy) گفته‌اند و در اشعار دوره‌های مختلف حضور قابل اعتنائی دارد، برای مثال در شعر گیاه حسّاس سرودهٔ شلّی شاعر رُمانتیک (← رمانتیسم) انگلیسی، گلهای شیپوری، غریوی از موسیقی می‌پَراکنند و حواس را به طوری متأثّر می‌کنند که گوئی عطر سنبل است.

این قسم مجاز بیشتر در اشعار شعرای رمانتیک و سمبولیستِ (← سمبولیسم) اواسط قرن نوزدهم به کار رفته است. رَمبو، شاعر سمبولیست فرانسوی، در یکی از اشعار خود مصوّتها را با رنگ نام می‌برد:

"*A black, E white, I red, U green, O blue.*"

«آ، سیاه، اِ سفید، آی سرخ، یو سبز، اُ، آبی»

علاوه بر ادبیات، حسآمیزی در بسیاری از اصطلاحات زبان روزمره نیز وجود دارد مثل «چشم شور»، «سیاه سرفه»، «نگاه سرد»، «باد نرم» و غیره.

(مش)

حس‌پذیری **Sensibility**

به معنی قابلیّتی است که به موجب آن انسان قادر است از غم و اندوه دیگران بیش از اندوه خودش متأثّر و متألّم شود و نسبت به آن تحریک‌پذیری داشته باشد.

در تاریخ ادبیّات انگلستان، اهمیّت دادن به خاصیّت حس‌پذیری در قرن هجدهم در اعتراض و واکنش به نگرش **خردمدارانهٔ (stoicism)** قرن هفدهم، باب شد. بنا بر نگرش خردمدارانه، عقل و خواستِ فارغ از احساسیگری، یگانه انگیزه‌های نیکی محسوب می‌شوند. از جمله فلاسفه‌ای که تفکّری نزدیک به این نگرش را دنبال می‌کردند، توماس هابِس انگلیسی بود. بنا بر نظریهٔ هابِس، انسان موجودی ذاتاً خودپرست است و تمام جلوه‌های رفتاری او از خود محوری و اشتیاقش برای کسب مقام و قدرت نشأت می‌گیرد.

امّا در قرن هجدهم توجّه به خاصیّت حس‌پذیری به اشکال مختلف در نوشته‌های اخلاقی، فلسفی و ادبی بالا گرفت. تفکّر حاکم

بر این قرن آن بود که انسان موجودی ذاتاً خیرخواه و نوع دوست است و خیرخواهی، احساس فطری بشر است؛ تقوا و نیکی در اصل صورت عملی و طبیعی این تمایل غریزی است، و همحسّی (← همحسّی) و حسّ پذیری، اُسّ و اساس تمام تجربیات عاطفی و اخلاقی اوست. (← نسبیت باوری)

حُسن تعبیر **Euphemism**

در اصطلاح استفاده از کلمات ملایم، مؤدّبانه و غیرمحاورەای به جای کلمات گستاخانه، صریح و غیرمؤدّبانه است. اینگونه کلمات، بخصوص در مورد مسائل ناراحت کننده، ترسناک یاکریه به جای واژەهای اصلی به کار می‌رود. استفاده از کلمات «درگذشت» یا «فوت» به جای «مرگ»، «دوست» به جای «رفیق» و «بینی» به جای «دماغ» نمونه‌هائی از حُسن تعبیر است.

حُسن تعلیل **Phantastic etiology**

تعلیل در لغت ذکر علت است و حسن تعلیل در اصطلاح ادب آن است که شاعر برای مطلب خود دلیلی دلپذیر اما نه مطابق با واقع بیاورد، برای مثال:

چوب را آب فرو می‌نبرد حکمت چیست
شرمش آید ز فرو بردن پرورده خویش

این صنعت بدیعی (← صناعات بدیع) که از جمله آرایه‌های معنوی بشمار می‌آید چنان است که گوینده میان دو پدیده پیوندی خیالی پیدا کند و برای برقراری آن پیوند به بیان دلیل بپردازد. برای نمونه:

اختران نور مهر در دزدند
ز آن بدو هیچ روی ننمایند.
مهر، چون روز نور مه بستد،
اختران شب همی پدید آیند.

مسعود سعد سلمان

در نمایشنامه هاملت، پرده چهارم، صحنه سوم وقتی پادشاه از هاملت سراغ پولونیوس را می‌گیرد (که اشتباهاً بدست هاملت از پای درآمده است) هاملت درپاسخ می‌گوید:

«ـ سر شام است.

پادشاه: ـ سر شام؟ کجا؟

ـ نه جائی که بخورد بلکه جائی که خورده می‌شود. انجمنی از کرم‌های سیاستمدار مشغول تناول از او هستند. کرمی که تو را می‌خورد تنها سلطان غذای توست: ما همه موجودات را فربه می‌کنیم بجز خودمان، و خودمان را فربه می‌کنیم برای کرم‌ها، سلطان فربه و گدای نزار هر دو دو نوع طعام هستند، دو طعام مختلف بر یک میز.»

در این پاسخ وقتی هاملت به کمک ابهام*، بین پادشاه و پولونیوس با غذای کرم‌ها پیوند برقرار می‌کند و سپس به ذکر علت برای این پیوند می‌پردازد، نوعی حس تعلیل به کار می‌برد.

گونه‌ای حُسن تعلیل در ادبیات انگلیسی وجود دارد که از مقولهٔ مجاز* است و به آن conciet یا **مجاز بعید** می‌گویند. این صنعت چنانست که به کمک بین تشبیه* یا استعاره* دو موضوع کاملاً بی‌ربط پیوند برقرار می‌شود و سپس شاعر به طرزی گسترده و با استدلالی که معمولاً تمام شعر را در برمی‌گیرد به ذکر علّت می‌پردازد. این صناعت نزد شعرای قرن شانزدهم و شعرای متافیزیک رواج بسیار داشته است. این قسم حسن تعلیل، در واقع یکی از ویژگیهای مهم شعر متافیزیک* می‌باشد. شاعر به کمک استدلال میان دو

موضوع کاملاً مختلف و ناهمگون شباهتهائی را پیدا می‌کند. برای مثال، جان دادن، شاعر متافیزیک، در یکی از مشهورترین مجازهای خود یگانگی دو عاشق را در زمان غیبت یکی از آنها با رابطه میان دو پای پرگار مقایسه می‌کند، و برای آنکه معشوقه‌اش را نسبت به جدائی قریب‌الوقوع خود (به علّت سفر) دلداری دهد چنین استدلال می‌کند.

If they be two, they are two so
  As stiff twin compasses are two,
Thy soul the fixed foot, makes no show
  To move, but doth, if th'other do.
And though it in the centre sit,
  Yet when the other far doth roam,
It leans, and hearens after it,
  And grows erect, as that comes home.
"Forbidding Mourning"

همانطور که دو پای پرگار هر چقدر از یکدیگر فاصله بگیرند باز در رأس به یکدیگر متصّلند، و همان‌طور که وقتی یک پای پرگار حرکت می‌کند، پای دیگر لاجرم به سوی آن متمایل می‌شود، بر همان قیاس نیز دور شدن دو عاشق یک دوری ظاهری است و نباید موجب نگرانی و ناراحتی بشود.

اگر چه این قسم مجاز در اشعار شعرای غیر متافیزیک نیز به کار می‌رفته است، وجه تمایز میان شعر آنان با شعر متافیزیک در نحوه و شیوه استفاده از مجاز بعید است. در اشعار دوران الیزابت* معمولاً این نوع مجاز به خاطر زیبائی و حسن تأثیر آن به کار می‌رفته و هدف از کاربرد آن صرفاً در زیبائی و رسانگی آن خلاصه می‌شود، اما مجاز بعید متافیزیکی علاوه بر آن که تصاویری (← تصویر) عینی و بدیع دارد، هدفی فراتر از خود را دنبال می‌کند و هدف از آن یا اثبات مطلبی است و یا مجاب کردن خواننده. این شیوه برخورد با مجاز بعید یکی از شگردهائی است که شاعر متافیزیک به کار می‌بندد تا میان مطالب روحانی و فلسفی با مطالب مربوط به جسم و ماده آشتی برقرار کند و شعر حاصل از آن بازتاب عملکرد توأم احساس و اندیشه باشد.

حُسن تناسب **Decorum**

در مقولهٔ ادبیّات و در مبحث انواع ادبی* به تناسب و هماهنگیی گویند که میان اشخاص (← شخصیّت)، رفتار و کردار آنها، سبک* روایت* و طبیعت گفتگو*ها برقرار است. بنابراین اصل برای مثال زبان پادشاه باید متناسب با شأن و مقام او لحنی شاهانه و پرهیبت داشته باشد، یا آنکه در تراژدی* نباید گفتار یا کردار خنده‌آور گنجانده شود.

حُسن تناسب اصلاً از نظریات هوراس، شاعر روم باستان، در کتاب هنر شاعری مایه می‌گیرد. این اصل در دورهٔ رنسانس (← دوران رنسانس) یکی از اصول مهّم مکتب* نوکلاسیک (← نوکلاسیسیسم) به شمار می‌آمد. یکی از دقیقترین تعابیر حُسن تناسب در دوران نوکلاسیک آن بود که انواع ادبی، شخصیّتها و سبک انشاء را بر حَسَب سلسله مراتب طبقه‌بندی می‌کردند به طوری که شعرا، در والاترین انواع ادبی یعنی تراژدی و حماسه* قهرمانان خود را از بین بالاترین طبقات اجتماعی یعنی شاهان و اشراف‌زادگان برمی‌گزیدند و برای آنان زبانی در خور و شایسته به کار می‌بردند.

حُسن نَسَق (← تنسیق الصفات)

حَشو Pleonasm

در لغت به معنی آنچه که بدان درون چیزی را پر کنند، مانند پشم و پنبه در لحاف و تشک، آگین، مردم فرومایه و پست، اجزای میان صدر و عروض. در صنایع بدیع* آوردن کلمات زائد در میان جمله است که از حیث معنی به آن احتیاج نباشد. حشو در بلاغت* فارسی بر سه قسم است:

- **حشو قبیح (tautology)**: مثل کلمات کاملاً زائد «رمدِ چشم» (رمد = درد چشم) و «صُداعِ سر» (صُداع = سردرد) در این بیت (نک. بیت):

گر نرسم به خدمتت معذورم
زیرا رمدِ چشم و صداع سرم است

یا کلمات «پای پیاده» در این جمله:
«او خسته از راه رفتن با پای پیاده، در جنگل نشست تا کمی استراحت کند.» (← تکرار)

- **حشو متوسط (mediocre pleonasm) /redundancy**: آوردن کلمات زائد است بنا به ضرورت شعر* و برای موزون شدن کلام. مثلاً:

تو رودکی را ای ماهرو کنون بینی
بدان زمان ندیدی که این چنینان بود

- **حشو ملیح (eupleonasm)**: استفاده از کلمات زائد به شیوه‌ای دلپسند است مثل جملهٔ «ذکرش به خیرباد» در این بیت:

دی پیر می‌فروش که ذکرش به خیرباد
گفتا شراب خور که غم دل بَرَد زیاد

(فائد)

حَشو قبیح (← حَشو)

حشو متوسط (← حشو)

حشو ملیح (← حشو)

حقیقت مانندی (← حقیقت نمائی)

حقیقت‌نمائی / حقیقت مانندی Verisimilitude

حقیقت‌نمائی (حقیقت مانندی) یکی از اصول مهّم در مکتب* کلاسیک (← کلاسیسیسم) است و به کیفیّتی گفته می‌شود که در شخصیّتها (← شخصیّت) و در عمل آثار داستانی (← داستان) یا نمایشی (← نمایش) وجود دارد و موجب می‌شود که واقعیّت داستانی باور کردنی و مقبول واقع شود.

این اصطلاح را نخستین بار ارسطو مطرح کرد. بنا به تعریف ارسطو: «فرق شاعر و مورّخ این نیست که اوّلی سخن منظوم بگوید و دوّمی کلام منثور، بلکه فرق اصلی این دو در آنست که مورّخ از آنچه اتّفاق افتاده است سخن می‌گوید و شاعر از آنچه می‌توانست اتّفاق بیفتد.»

در هنر، حقیقت‌نمائی آن چیزی است که عقاید عمومی دربارهٔ آن متّفق است. از اینرو نویسندهٔ کلاسیک باید وقتی که شخص معیّنی را به عنوان قهرمان اثر خود برمی‌گزیند، خصلتی از او را موضوع اثر قرار دهد که برای اشخاص هم تراز او جنبهٔ کلّی و عام دارد. برای نمونه تمایل انسان برای غلبه بر سرنوشت و گریزناپذیر بودن سرنوشت خصلتی است عام که نویسنده از زندگی می‌گیرد و سپس آن را در نمایشنامه‌ای چون اودیپ شهریار دستمایهٔ تراژدی* بزرگی قرار می‌دهد.

حقیقت‌نمائی با حقیقت‌گوئی تفاوت دارد. در حقیقت نمائی، نویسنده مواد و مصالح کار خود را از واقعیّت می‌گیرد و این مواد را با قدرت تخیّل* خود به مخلوقی دیگر گونه و

نو بَدَل می‌سازد. از اینرو می‌توان گفت یک پای حقیقت‌نمائی در واقعیّت و قوانین کلّی زندگی قرار دارد و پای دیگرش در قدرت تخیّل و تلفیق ذهن و اندیشهٔ شاعر و نویسنده است.

حقیقت مانندی در ادبیّات داستانی* به دو صورت ممکن است تحقق یابد. یکی در داستانهای واقع‌گرا و دیگر در داستانهای تمثیلی و نمادین (← تمثیل، نماد). در داستانهای واقع‌گرا هر واقعه‌ای که روی می‌دهد و هر موقعیّتی که پیش می‌آید برای نویسنده می‌تواند در حکم مواد خامی باشد که با آنها داستانهای باارزشی بیافریند. امّا نویسنده از این مواد باید به گونه‌ای استفاده کند که داستانش در نظر اکثریت خوانندگان از ویژگی انتقال حقیقت برخوردار باشد. یعنی نویسنده باید به مواد و مصالح آشفته در زندگی واقعی، نظم و سامان بدهد و میان وقایع ارتباطی منطقی برقرار کند و بدین وسیله خواننده را به وقوع حوادث متقاعد کند مانند رمان* همسایه‌ها/ احمد محمود و خوشه‌های خشم/ جان اشتاین بِک.

در داستانهای تمثیلی و نمادین نویسنده می‌تواند از وقایع خیالی بهره گیرد مشروط بر آنکه دقایق و جزئیاتی برای روشن کردن مقتضیات داستان به دست دهد. در داستانی چون بوف کور/ صادق هدایت، حوادث و موقعیتها به صورتی تصویر شده‌اند که با دنیای داستان مناسبت و یگانگی دارند و خواننده در فضا و رنگ خاص داستان می‌تواند وقایع را بپذیرد. در این رمان*، تکوین و تحوّل داستان بر پایهٔ قانون زندگی گذاشته شده است. «موجود اثیری» به اتاق راوی* داستان می‌آید و روی تخت می‌خوابد و می‌میرد. آن وقت شروع به تجزیه شدن می‌کند یعنی از قانون زندگی پیروی می‌کند. اگر چه مرگش جنبهٔ نمادین دارد و علّت و دلیلی برای آن داده نمی‌شود امّا تا زنده است جلوه‌های زندگی را نشان می‌دهد و بعد که می‌میرد از قانون مرگ تبعیّت می‌کند و اندامش متلاشی می‌شود. اگر هم تجزیه نمی‌شد باز هم از قانونی که وجود دارد تخطّی کرده بود نه از قانونی که اصلاً وجود ندارد. در واقع پرداخت و تکوین هنری به داستان حقیقت مانندی می‌دهد و پرداخت و تکوین هنری داستان نیز وابسته به بسیاری از ویژگیهای محتوائی و ساختاری (← ساختار) است از جمله به شخصیّت، پیرنگ*، تصویرگری*، و جزئیات و دقایق داستان.

(عد)

حقیقت مانندی در سنّت نمایشی نو کلاسیک (← نوکلاسیسیسم) آن است که تماشاگر نمایش باید بپذیرد آنچه برروی صحنه نمایش* می‌گذرد یک رویداد واقعی است و به طور دقیق همان رویدادی است که در زندگی واقعی روی داده است. بنابراین نظریه از تماشاگر نمی‌شود انتظار داشت باور کند که برای نمونه ـ حالا در آتن است و لحظه‌ای دیگر در رُم باشد. آن هم در حالی که تماشاگر می‌داند توی یک تماشاخانه نشسته و جایش را تغییر نداده است. همچنین نمی‌شود از تماشاگر خواست که زمان نمایشی بلند را بپذیرد آن هم هنگامی که تماشاگر می‌داند تنها برای چند ساعتی به

تماشاخانه آمده است. پذیرش وحدتهای سه‌گانه* نزد نمایشنامه‌نویسان نو کلاسیک از این باور حاصل شده است.

(کن ۱)

حکایت (← کلاسیسیسم) Tale

حکایت در لغت قصّه‌ای کوتاه و مختصر است که بصورت نظم* یا نثر* نوشته می‌شود. حکایت در ادب فارسی از دیرباز به صورت مستقل یا به صورت داستانی فرعی رایج بوده است.

شیوهٔ حکایت در حکایت نیز که معمولاً به داستان بلند سرگرم کننده‌یی تبدیل می‌شود (مثل هزار و یکشب و سندبادنامه) از سنت*های کهن آریائی و ادبیات هندی می‌باشد. اگر چه در ادب فارسی انواع گوناگون حکایت وجود دارد، قسمت اعظم این حکایت‌ها جنبهٔ تعلیمی (← ادبیات تعلیمی) دارند: «گوینده نخست داستانی را روایت می‌کند و بعد از آن نتیجه‌ای حِکَمی، عرفانی، اخلاقی می‌گیرد. یا آن که خود حکایت به عنوان تمثیل* در توضیح و تقریر بحثی که قبلاً مطرح شده، آمده است. در حقیقت طرح داستان جنبهٔ ثانوی دارد و هدف اصلی أخذ و بیان نتیجه است...... حکایتی موّفق است که اولاً بین نتیجه آن‌ها و داستان و ثانیاً بین داستان و مطلبی که داستان برای تأیید و توضیح آن ذکر شده، ارتباط تنگاتنگ و منطقی برقرار باشد.»

(الف الف ص ۲۰۱)

از نمونه‌های برجسته حکایت منظوم در ادب فارسی می‌توان به عنوان و بوستان سعدی اشاره کرد و در نثر مجموعه حکایات جوامع‌الحکایات عوفی، فرج بعد از شدت ترجمهٔ دهستانی، گلستان سعدی و حکایات فیه‌مافیه/ مولوی نام برد. گفتنی است که سعدی را استاد مسلّم حکایت در ادب فارسی می‌نامند. نمونه از باب پنجم بوستان سعدی:

شبی کُردی از درد پهلو نخفت
طبیبی در آن ناحیت بود و گفت
از این دست کو آبِ زر می‌خورد
عجب دارم از شب به پایان برد
که در سینه پیکانِ تیرتتار
به از ثقل مأکول ناسازگار
گر افتد به یک لقمه در روده پیچ
همه عمر نادان برآید به هیچ

***

قضا را طبیب اندر آن شب بمرد
چهل سال از این رفت و زنده است کُرد!

(به نقل از صفحات ۲۰۲ـ۲۰۱ الف الف)

در ادبیات انگلیسی حکایت منظوم پیشینه‌ای طولانی دارد و انواع بالاد،* حماسه* و lay را از حکایت‌های کانتربری چاسر گرفته تانابارا (Nabare) اثر سی. دِی، لوئیس در برمی‌گیرد. از نمونه‌های دیگر آن می‌توان به خیل حکایت‌های منظوم در بین شعرای رمانتیک (دریانورد کهنسال: کالریج) تا قصه*های حکایت‌وار رد یا رد کیپلینگ، ساکی، پو، و دیگران اشاره کرد.

حکایت عامیانه (← حکایت عامیانه)

حکایت لطیفه‌وار Anecdote

قصه*ای مفرّح و کوتاه دربارهٔ شخص یا حادثه‌ای واقعی است که بُنیاد آن بر پیوند حلقه‌های واقعی و تصادفی استوار است. حکایت لطیفه‌وار از پیوستن این حلقه‌ها به یکدیگر تکوین و تحقق می‌یابد. برای نمونه

حکایتی از این نوع از فیه‌مافیه مولانا با اندک تغییر نقل می‌شود:

پادشاهی پسرش را به استادی سپرد تا علم رَمْل بیاموزد. پس از مدّتی تحصیل علم رمل و اسطرلاب، شاه روزی پسرش را احضار کرد تا او را در فنّی که فرا گرفته است، امتحان کند. همهٔ اطرافیان شاه و رجال دربار جمع شدند. شاه انگشتری خود را در مشت پنهان کرد و از پسر پرسید ـ براساس علمی که آموخته‌ای باید جواب بدهی که چه چیزی در مشت پنهان کرده‌ام ـ پسر اسباب رمل و اسطرلاب خود را با دقّت تمام به کار انداخت و توضیح داد که:

ـ از جنس معادن است.

شاه او را تحسین کرد و گفت توضیح بیشتری بده. شاهزاده گفت:

ـ دایره شکل است.

شاه او را آفرین کرد و گفت:

ـ خوب درس خوانده‌ای. توضیح بیشتری بده.

شاهزاده گفت:

ـ وسطش هم دایره‌وار خالی است.

شاه گفت: هزار آفرین. حالا توضیح بده ببینم که دقیقاً چه چیزی در مشت من است.

پسر به فکر فرو رفت و گفت:

ـ باید آسیا سنگی باشد که وسط آن را سوراخ کرده باشند!

این حلقه آخری که برداشت دیگری است از واقعیّت، شیرازه لطیفه را به هم بافته است.

(ق، د، ر)

در ادبیّات انگلیسی، دکتر ساموئل جانسون ادیب قرن هجدهم، واژهٔ anecdote را در فرهنگ لغات خود به عنوان آنچه منتشر نشده یا تاریخ پنهان تعریف می‌کند. در قرن هجدهم، اینگونه حکایات لطیفه‌وار در ادبیات انگلستان رواج بسیار داشت به طوری که در سی‌سالهٔ آخر این قرن صدها کتاب و مجموعه از نویسندگان مختلف از حکایات لطیفه‌وار منتشر شد. در این زمینه ایساک دیزرائیلی یکی از سرشناس‌ترین نویسندگان این دوره به حساب می‌آید. دیزرائیلی مجموعه‌ای از حکایات لطیفه‌وار در سه جلد منتشر کرد که طرحها (← طرح) و حکایتهای لطیفه‌وار متعددّی را در برداشت.

پرداختن و علاقه به این حکایتها در دوران ملکه ویکتوریا (← دوران ویکتوریا) نیز ادامه یافت. با رشد و تکامل داستان‌نویسی (← داستان)، خصوصیّات حکایتهای لطیفه‌وار در داستان‌نویسی نیز نفوذ کرد و داستانهای لطیفه‌وار متعددی نوشته شد.

خصوصیّات عمدهٔ این داستانها عبارتند از:

۱. حادثه‌ای اتفاقی و محتمل محور داستان قرار می‌گیرد.

۲. فاقد پیرنگی (← پیرنگ) محکم و استوار است.

۳. غالباً حرف و پیامی را ابلاغ نمی‌کند.

(ق، د، ر)

گی دوموپاسان نویسندهٔ فرانسوی، نوشتن اینگونه داستانها را باب کرد و نویسندگان بسیاری از او پیروی کردند که از آن میان او. هِنری امریکائی را می‌توان نام برد. یکی از نمونه‌های داستان لطیفه‌وار هدیهٔ مُغ / او. هنری و دیگری داستان گردنبند / گی دو موپاسان است. خلاصهٔ داستان هدیهٔ مغ از این قرار است:

زن جوان و بی‌پولی قصد دارد برای عید کریسمس بند ساعت زیبائی به شوهرش هدیه بدهد اما پس‌انداز ناچیزش برای این منظور کافی نیست. بالاخره پس از مدتها فکر و تردید، تصمیم می‌گیرد موهای بلند و بلوندش را که آن همه مورد علاقهٔ شوهرش است کوتاه کند و بفروشد تا با پول آن بند ساعت موردنظر را تهیه کند. شب وقتی شوهر به خانه می‌آید با دیدن چهرهٔ زن، رنگ از رخسارش می‌پرد و وقتی هدیهٔ همسرش را باز می‌کند حالش بیش از پیش دگرگون می‌شود. اما او هم هدیه‌ای برای همسرش خریده است که به او بدهد. وقتی زن بسته را باز می‌کند به سختی دگرگون می‌شود زیرا در آن بسته دو عدد شانهٔ زیبائی را می‌بیند که مدتها در آرزوی خریدن آنها بود. زن در می‌یابد شوهرش با فروش ساعت مچی خود توانسته آن شانه‌ها را برای موهای بلند زن تهیّه کند!

بدین ترتیب، این حلقه‌های آخر، به داستان لطف و شیرینی خاصّی می‌بخشد و آن را در زمرهٔ داستانهای لطیفه‌وار یعنی داستانهایی که حادثه یا حادثه‌های اتفاقی همه چیز را در آن به پایان می‌رساند، در می‌آورد.

حِکْمَت / پند / اندرز **Maxim**

حکمت در لغت به معنی پند و اندرز است و سخن حکمت‌آمیز به سخنی اطلاق می‌شود که مشحون به دانش و خِرَد باشد. سخنان حکمت‌آمیز که در آثار شعرا و نویسندگان به وفور یافت می‌شود حکایت از آگاهی و دانش اینان نسبت به فطرت و کردار انسانها می‌کند، برای نمونه:

زر از بهر خوردن بود ای پسر
برای نهادن چه سنگ و چه زر

سعدی

گفتن بسیار نه از نغزی است
وِلوِلهٔ طبل ز بی مغزی است

جامی

در ادبیّات انگلیسی نمونه‌های اینگونه سخنان حکمت‌آمیز در آثار فرانسیس بیکن، الکساندر پوپ، ساموئل جانسون، و بسیاری دیگر یافت می‌شود. برای مثال:

"Old people are fond of giving good advice: it consoles them for no longer being of setting a bad example.

حِماسه **Epic**

حماسه در لغت به معنی دلیری، دلاوری، و شجاعت است و در اصطلاح، شعر*ی بلند و روایتی (← شعر روایتی) را گویند که بر محور موضوعی جدّی و رزمی، به سبکی (← سبک) فخیم سروده شده باشد. ویژگیهای حماسه را به طور خلاصه می‌توان چنین برشمرد:

- قهرمان اصلی حماسه معمولاً پهلوان یا نیم خدائی است که با اَعمال بزرگ و شگفت خود، سرنوشت قبیله، قوم، یا نژادی را رقم می‌زند. برای نمونه، در بزرگترین شعر حماسی پارسی یعنی شاهنامهٔ فردوسی، رستم از قدرتی مافوق قدرت بشر برخوردار است. در ادبیّات غرب نیز، قهرمان حماسهٔ بزرگ ایلیاد آشیل است که با افرودیت الهه نسبت دارد؛ و در بهشت گمشده / جان میلتون، داستان پرشکوه و حماسی ادبیّات انگلیسی، آدم مظهر نسل بشر است.
- حوادث حماسه در زمانی دور اتفّاق

می‌افتد، به طوری که بهترین حماسه‌ها معمولاً به اوّلین اعصار حیات هر ملّت یا نژادی تعلّق دارند.

-بُعد مکانی حماسه نیز گسترده است به طوری که مکان حماسه گاه تمام جِهان است مثلاً در اودیسه، اودیسه تمام اقلیم شناخته شدهٔ آن روزگار را زیر پا می‌نهد، و در بهشت گمشده، تمامی عرصهٔ آفرینش مکان وقوع حوادث داستان واقع می‌شود.

- عمل حماسه بر محور جنگهای مافوق قدرت بشر استوار است.

- گاه خدایان و موجودات برتر در انجام کارهای بزرگ دخالت می‌کنند مثل نقشی که سیمرغ در شاهنامهٔ فردوسی دارد و یا خدایان المپ در ایلیاد و اودیسه ایفا می‌کنند.

- از حیث شرایط زمانی، حماسه بیان کنندهٔ پهلوانیها، جنگها و رشادتهای قومی، نژادی، و ملّی مردمانی است که در جریان تکوین تاریخ و تمدّن سرزمین خود بروز داده‌اند.

- گرچه در حماسه معمولاً حوادث تاریخ باستان یا حوادث ماقبل تاریخ نقل می‌شود، گاه تحوّلات شگرف یک جامعه، یا دگرگونیهای عظیم و بنیادی در حیات یک ملّت (نظیر انقلابات) نیز می‌تواند منشأ حماسه واقع شود.

- منشأ حماسه یا داستانهای کهن تاریخی، دینی و پهلوانی است، یا داستانهای تخیّلی. در مورد دستهٔ اول به عنوان نمونه می‌توان از حماسه‌های ایلیاد، اودیسه / هومر، رامایا و مهابارات (در میان هندوان)؛ بیوولف (در میان انگلوساکسون‌ها)؛ و در ادبیّات فارسی از قطعات مختلف یَشت‌ها، منظومهٔ ایاتکار زریران، بهمن‌نامهٔ / حکیم ایرانشاه، گرشاسب‌نامه / اسدی طوسی، برزونامه، جهانگیرنامه و شاهنامهٔ فردوسی نام برد.

در حماسه‌هائی که منشأ تخیّلی دارند شاعر داستانی تخیّلی را در قالب (← قالب) حماسه به نظم می‌کشد. این قسم حماسه را مصنوع گویند و از نمونه‌های آن در ادبیّات ملل می‌توان آنه‌ئید / ویرژیل، بهشت گمشده / جان میلتون، های‌پِریون / جان کیتز و حماسه‌هائی که ویلیام بلیک، شاعر رمانتیک (← رمانتیسم) انگلیسی سروده است ذکر کرد.

- چون حماسه را برای خوانده شدن با صدای بلند می‌سروده‌اند، از اینرو لزوماً زبان و بیانی فخیم و جزیل و متفاوت از زبان رایج مردم دارد. این زبان فخیم به داستانهای رزمی شکوه و عظمتی شایسته می‌بخشد.

- وزن* شعر حماسی در زبان فارسی بحر متقارب (← وزن)، و در انگلیسی آیمب شش رُکنی (← رکن) می‌باشد.

در ادبیّات فارسی، علاوه بر حماسه‌های منظوم، حماسه‌هائی نیز به نثر* نوشته شده است که عمدهٔ آنها از این قرارند: شاهنامهٔ ابومنصوری، شاهنامهٔ ابوعلی بلخی، شاهنامهٔ ابوالمؤید بلخی (هر سه مفقودند)، اخبار فرامرز، اخبار رستم، اسکندرنامه، دارابنامهٔ طرسوسی، قهرمان‌نامهٔ طرسوسی که مربوط به هوشنگ است، دارابنامهٔ بیغمی یا فیروزنامه، رامایانا و رزم‌نامه (ترجمه مهابارات) هر دو به ترجمهٔ عبدالقادر بداونی، امور حمزه و حسین کُرد. همه این حماسه‌ها متعلّق به عهد باستان است.

از قرن ششم هجری به سبب نفوذ اسلام

حماسه‌های دینی منظوم و منثور رفته رفته جای حماسه ملّی را گرفت.

(حسدا)

دیگر مشخصات حماسه از این قرارند:

- آثار حماسی دربرگیرنده جنگاوری، بهادری و شهسواری‌هاست. در حماسه‌های ایرانی همواره انگیزه نبردها والاست.

- نقش با اهمیت حیوانات در حماسه که جانورانی معمولی نیستند مثل خانتوس (Xanthos) اسب آشیل که قدرت پیشگوئی دارد؛ رخش که با شیر می‌جنگد و گاه در جنگ‌ها تصمیماتی دریافت می‌کند؛ سیمرغ که زال را می‌پروراند و در تولد رستم نقش ماما را دارد. بعضی حیوانات موجوداتی اساطیری (← اسطوره) هستند مثل اسب بالدار، مرغ سعادت، اژدهای هفت سر و غیره.

- قهرمان حماسه، جانوری مهیب یا هیولائی را می‌کشد. مرسوم‌ترین جانورکشی در حماسه‌های اصیل، اژدها کشی است: فریدون ضحاک را می‌کشد، اردشیر کِرم هفتواد را نابود می‌کند، در بیوولف نیز سخن از اژدهاکشی است.

- در حماسه با گیاهان عجیبی که خواص جادوئی دارند، مواجهیم: در حماسه گیل گمش گیاهی است که خاصیت جاودان کنندگی دارد؛ انار باعث رویین تنی اسفندیار می‌شود، و از خون سیاوش، گیاه خون سیاوشان می‌روید که خاصیت داروئی دارد.

- نقش نیروهای متافیزیکی در حماسه.

- گاهی حماسه روایت جنگ خدایان با یکدیگرست.

- الهه‌ای یا بانوئی عاشق قهرمان حماسه می‌شود، اما قهرمان به عشق او بی‌اعتناست: عاشق شدن ایشتر به گیل گمش، عشق تهمینه به رستم، عشق سودابه به سیاوش.

- قهرمان حماسه رفتارهای خارق‌العاده و غیرطبیعی دارد مثل خوراک رستم که در هر وعده یک گورخر بریان است.

- قهرمان حماسه در هر بخش از زندگی خود با یک معارض* مواجه است: رستم و افراسیاب.

- توصیف صحنه‌های نبرد تن به تن که با جنگ لفظی و رجزخوانی شروع می‌شود (← مفاخره). در این نبردها، از انواع و اقسام سلاح‌ها استفاده می‌شود.

- به کارگیری حیله و سیاست برای رهائی از دست معارض خود. مثلاً رستم با فریب دادن سهراب خود را از مرگ می‌رهاند.

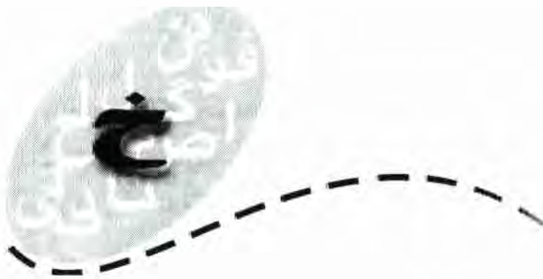
- در حماسه سخن از آینده بینی و پیشگوئی است: سام زنده بودن زال را در کوه البرز به خواب دید. کشته شدن آشیل را هم در جنگ تروا پیشگوئی کرده بودند.

- رویین تنی بعضی قهرمانان و شخصیت‌ها: اسفندیار رویین تن است و تنها نقطه آسیب پذیر وی چشم‌های اوست.

- کتمان اسم پهلوانان از دشمن.

ویژگی‌های سبک* شناسیک حماسه نیز بدین قرارند: کثرت غلو* و اغراق*، تشبیه حماسیَ*، ایجاز*، تشبیه محسوس به محسوس، وفور سؤال و جواب‌ها و گفتگو*های حماسی که همان رجزخوانی باشد، اجتناب از استخدام مفرط صنایع ادبی، کلام بدوی و خشن، وجود قهرمانی محبوب و ملّی.

(الف الف)



خاطره‌نویسی (← زندگینامه)
خانه (← پاره شعر)
خردگرائی، مکتب (← روشنگری، عصر)
خردمدارانه (← حس‌پذیری)
خطاب شاعرانه (← التفات)

خطاب‌کننده / مخاطب Addresser/Addressee

به دو طرف شرکت کننده در هر عمل ارتباط زبانی گفته می‌شود. خطاب کننده، مؤلف است و دریافت کننده / گیرنده پیام. الگوی عام مورد استفاده در این وضعیت شامل گوینده یا شنونده یا نویسنده و خواننده می‌شود. اما کنش‌های پیچیده ارتباطی می‌تواند شامل واسطه‌های مختلفی بشود. برای مثال در مورد یک آگهی تبلیغاتی نمی‌توان به روشنی گفت که چه کسی واقعاً مؤلف است، آیا مؤلف کارخانه است یا شرکت تبلیغ کننده که از طرف کارخانه کالایی را تبلیغ می‌کند. تفاوت دقیق‌تری نیز بین دو مفهوم خطاب کننده و فرستنده وجود دارد. در بسیاری از موقعیت‌ها این هردو یکی هستند اما در برخی موارد متفاوت می‌باشند. از سوی دیگر همین ابهام* در مورد مفهوم مخاطب هم وجود دارد یعنی باید در مواردی بین مخاطب و گیرنده تفاوت قائل شد زیرا، برای مثال معلوم نیست گیرنده آگهی تبلیغاتی لزوماً مخاطب مورد نظر بوده باشد.

در مورد آثار ادبی وضعیت از این هم پیچیده‌تر می‌شود زیرا رمان* می‌تواند خطاب کننده‌ها و مخاطبین متعددی داشته باشد. اگرچه معمولاً هر رمان، نویسنده واحدی دارد غیر از خود نویسنده یک نمونه مجسم دیگری هم از نویسنده در روایت* داستان حضور دارد که به آن اصطلاحاً مؤلف ضمنی* یا حضور داستانی می‌گویند. این دو لزوماً یکی نیستند زیرا در بسیاری موارد با مقایسه بین زندگینامه* نویسنده و آنچه راجع به وی از خلال داستان می‌فهمیم متوجه اختلاف بین آنها می‌شویم. در بسیاری موارد مؤلف ضمنی* در نقد ادبی* با راوی* یکی محسوب می‌شود. در داستان‌های راوی اول شخص وضعیت از این هم می‌تواند پیچیده‌تر باشد. منتقدان ادبی از حیث آنکه این دو را تحت عنوان خطاب کننده‌های اول و ثانی بنامند یا مؤلف ضمنی را خطاب کننده و مؤلف اصلی را فرستنده محسوب کنند، بر دو گروه تقسیم می‌شوند. همچنین است مرز

میان خواننده مورد نظر مؤلف (خواننده ضمنی) و خواننده‌ای که عملاً کتاب را می‌خواند (خواننده حقیقی). در این مورد هم بهتر است بین مخاطب و گیرنده تمییز قائل بشویم.

(صص ۲۰۲-۲۰۱، LT&C)

خفیف (← وزن)

خفیفا (← حذف روابط)

خلاصه داستان/چکیده داستان **Argument**

در اصطلاح ادبیات داستانی* غرب بویژه در سنّت* حماسه*سرائی خلاصه‌ای را گویند که به عنوان مقدّمه پیش از داستان* اصلی بیان می‌شود و حوادث داستان را به طور فشرده و کلّی در بردارد. برای نمونه در ادبیات فارسی، داستانهای **شاهنامهٔ** فردوسی هر یک با خلاصه‌ای در ابتدای آن آغاز می‌شود مثل: «نامه نوشتن گیو به کاووس‌شاه و گودرز و زال و رستم و آمدن کیخسرو با گیو و فرنگیس به خاک ایران» یا: «داستان جنگ هفت لشگر افراسیاب با کیخسرو ـ آوردن پیران جادو برای ایرانیان» و: «رزم رستم با سرداران هفت لشگر و کشتن آنها.» و یا عنوانهائی در مثنوی مولوی که این عنوانها خلاصهٔ داستان را بازگو می‌کنند.

در ادبیّات انگلیسی نیز منظومهٔ **بهشت گمشده** سرودهٔ جان‌میلتون متشکّل از چند کتاب است و هر کدام با خلاصه‌ای آغاز می‌شود که حوادث هر کتاب را در بردارد. منظومهٔ «دریانورد کهنسال» اثر ساموئل کالریج شاعر رمانتیک (← رمانتیسم) انگلیسی با خلاصه‌ای بدین شرح آغاز می‌شود: «اندر حکایت گذشتن کشتی‌ای از مسیرش و رانده شدن آن بر کشور یخبندان به سوی قطب جنوب و چگونگی رفتن از آنجا به محور استوائی اقیانوس آرام و حوادث عجیبی که بر آن گذشته و چگونگی بازگشت دریانورد کهنسال به موطن خویش.»

خلوص/صمیمیت **Sincierity**

خلوص در لغت به معنی یکرنگی و بی‌غل و غش بودن است. در مباحث نقد ادبی* خلوص و صمیمیّت شاعرانه، ویژگی عمدهٔ اشعار ارزشمند تلقی شده است. این نظریه در نقد ادبی قرن نوزدهم نزد منتقدان غربی از ارزش والائی برخوردار بوده است به طوری که ماثیوآرنولد، شاعر و منتقد انگلیسی در قرن نوزدهم، ارزش شعر را مدیون جدیّت آن و این جدیّت را مرهون خلوص و صمیمیّت مطلق آن می‌داند. امّا پس از این دوران توجّه به خلوص و صمیمیّت نزد منتقدان رفته‌رفته اهمیّت پیشین را از دست داد زیرا اینان معتقد بودند که صمیمیّت واژه‌ای گنگ و کلّی است و درک خلوص و صمیمیّت اثر تنها از عهدهٔ گوینده یا نویسندهٔ آن برمی‌آید؛ دیگران قادر به درک واقعی و درست میزان خلوص اثر و صمیمیّت نویسنده نیستند و نمی‌توانند به طرز تلّقی خود از میزان صداقت و صمیمیّت اثر بسنده کنند.

خمریات (← شعر خمری)

خواننده پنهان (← نقد خواننده محور)

خواننده حقیقی (← نقد خواننده محور)

خواننده مستتر (← نقد خواننده محور)

خواننده مقاوم (← نقد فمینیستی)

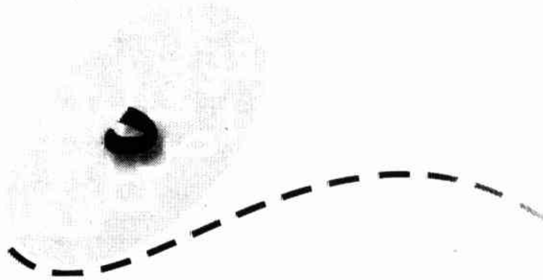
خودبَسَند/خودگویا Autotelic

در لغت به معنی گفتاری است که هدف آن در

محدودهٔ وجودی همان گفتار مُنحصر می‌شود. در نقد ادبی نوین* بیانگر نظریه‌ای است که به موجب آن گفته می‌شود شعر* هیچ هدفی را بیرون از هستی خود دنبال نمی‌کند؛ هستی و کمال هر شعر در شعریّت آنَ خلاصه می‌شود نه در مقاصد ارشادی، اخلاقی و غیره که ممکن است در ورای آن وجود داشته باشد.
(← هنر برای هنر)

خودجوشی / غلیان Spontaneity
خودجوشی و غلیان در لغت به معنی رویش و جوشش بی‌اختیار و پیش‌بینی نشده است و در نقد ادبی* اصطلاحی است که عمدتاً توسط شعرا و منتقدان رمانتیک (← رمانتیسم) مطرح شد تا از چگونگی زایش و تولّد شعر* سخن گویند. در این ارتباط، خودجوشی بیانگر نظریه‌ای است که به موجب آن عمل زایش و شکفتگی شعر در وجود شاعر به شیوه‌ای فارغ از پیش‌اندیشی، به مثابهٔ تراکم و بارشی یکباره تحقق می‌پذیرد.
نزد شعرا و منتقدان رمانتیک، خودجوشی و بی‌اختیاری یکی از نشانه‌های شعر خوب تلقی می‌شود. ورد زورث، شاعر رمانتیک انگلیسی چنین گوید: «شعر بارش بی‌اختیار احساسات نیرومند است.» کالریج، خودجوشی آفرینش شاعرانه را به بیانی ملایم‌تر و پوشیده‌تر توصیف می‌کند و آن را وجه تمایز میان شعرائی که در پرتو الهام* شاعرانه شعر می‌سرایند، با شعرائی که از روی اراده و تصمیم و با عزمی از پیش این کار را می‌کنند، قرار می‌دهد.

خودزداینده (← بن‌فکنی)
خودکارنویسی (← نوشتن خودبیخودی ← سوررئالیسم)
خودگوئی (← حدیث نفس)
خودمختاری (← گویش)



دادائیسم، مکتب **Dadaism**

واژهٔ «دادا» در زبان فرانسه به معنی سرگرمی و مسخرگی است و بیان کنندهٔ مفهوم دوگانهٔ هیچ و همه چیز است. به ادّعای پاره‌ای از دادائیست‌ها این عنوان با کنار هم گذاشتن حروفی که به طور تصادفی از اوراق فرهنگ لاروس به دست آمده، درست شده است. در عین حال بسیاری بر این عقیده‌اند که اصطلاح دادا (به معنی «بابا» در برابر «ماما») بیانگر تمایلی است که اعضای این گروه برای نشاندن جنس مذکّر به جای جنس مؤنّث در مرکز ادبیّات و هنر داشته‌اند.

دادائیسم مکتبی است پوچ‌گرا در ادبیّات و هنر که توسط یک رومانی‌الاصل به نام تریستان تزارا و هم‌فکری هانس آرپ اهل آلزاس، و دو نفر آلمانی در اوایل قرن بیستم و در شهر زوریخ پدید آمد.

این مکتب مبیّن بینش فلسفی استهزاءآمیزی است که به موجب شرایط اجتماعی و پیامدهای وخیم جنگ جهانی اوّل، پس از جنگ در اروپا پدید آمد.

مبنای جهان‌بینی دادائیست‌ها بر آزادی و رهائی تمام عیار، مخالفت با هر قرار و قانون و اخلاق و سنّت، و بر نفی تمامی ظواهر عقلائی استوار است. آنان هر آنچه را انسان به موجب عقل می‌پذیرد، به باد استهزاء می‌گرفتند و انکار می‌کردند و در آنچه بیان می‌کردند دنیای موجود را که ستونهایش بر پایهٔ جنگ و آدمکشی و دنباله‌روی از سُنن اجتماعی بنا شده است، نفی می‌کردند. حتّی ادبیّات هم از این موج نفی و انکار برحذر نماند. هدف دادائیست‌ها از نوشتن، ثبت رؤیاها و کشف دنیای ضمیر ناخودآگاه و بیان این عوالم به وسیلهٔ کلمات رها شده و نامربوط است.

دادائیست‌ها برای نشان دادن نفرت و تحقیر خود از تمدّن، تصاویر تکان‌دهنده‌ای می‌کشیدند، اشعاری نامفهوم می‌سرودند و نمایشهای عجیب و غریبی در صحنهٔ تئاتر عرضه می‌کردند. برای مثال یکی از پیروان آنها به نام مارسل دوشامز لگن توالتی را برای عرضه در یک نمایشگاه مجسّمه‌سازی در پاریس ارسال کرد. هوگوبال، شاعر دادائیست، شعر★ی نامفهوم مُبتنی بر اصوات سرود که اینگونه آغاز می‌شود:

gadji beri bimba

glandridi Lauli Lonni cadori,...

هوگوبال بعدها این شعر را در حالی که پاهایش را با مقوّا پوشانده بود و لباسی با یقهٔ متحرّک به رنگ سرخ بر تن و کلاهی با روبانهای سفید و آبی بر سر داشت، بَر صحنهٔ کاباره‌ای اجرا کرد:

«بلوری از فریاد مضطرب می‌اندازد روی صفحه‌ای که خزان. خواهشمندم گردی نیم بیان مرا به هم نزنید. غیر ذی فقار. شامگاهان آرامی حسن و جمال دوشیزه‌ای که آب‌پاشی راه پوشیده از مرداب را تغییر شکل می‌دهد.»

(ما)

دامنهٔ دادائیسم از زوریخ به آلمان، هلند، فرانسه، ایتالیا و اسپانیا کشیده شد. امّا در اوایل دههٔ ۱۹۲۰ از بین رفت و جایش را به جانشین خود یعنی مکتب سوررئالیسم* بخشید.

داستان بلند **Long Short Story**

نوعی داستان* است که از داستان کوتاه* طولانیتر، و از رُمان* کوتاهتر است. اغلب آن را با ناوْلت* و رمان کوتاه* یکی دانسته‌اند. داستان بلند، خصوصیّات و کیفیّات داستان کوتاه و رمان را توأمان داراست. داستان بلند از حیث تکوین شخصیّتها (← شخصیّت) در جریان داستان به رمان نزدیک می‌شود امّا حدود این تکوین شخصیّت و پرورش مضمون* در داستان بلند بر حادثه‌های واحد به هم پیوسته استوار است و اغلب بُعد زمانی کوتاهتری دارد؛ گاهی نیز تأثیر واحدی را القا می‌کند. داستان بلند، حاصل وصلتی میان رمان و داستان کوتاه می‌باشد.

از نمونه‌های داستان بلند در ادبیّات غربی می‌توان مرگ ایوان ایلیچ / تولستوی، مرگ درونیز / توماس مان، دل تاریکی / جوزف کُنراد، مَسْخ / فرانتس کافکا، سقوط / آلبرکامو و پیرمرد و دریا / ارنست همینگوی را نام برد.

در فارسی، داستانهای راه آب‌نامه / جمال‌زاده، بوف کور / صادق هدایت، مدیر مدرسه / جلال آل احمد، ملکوت / بهرام صادقی، و چاه به چاه / رضا براهنی نمونه‌هائی چند داستان بلند هستند.

داستان / قصه **Story**

لغت داستان در زبان فارسی به معنی قصّه*، حکایت* افسانه* و سرگذشت به کار رفته است و در ادبیّات اصطلاحی عام به شمار می‌آید که از یکسو شامل صور متنوع قصّه می‌شود و از سوی دیگر انشعابات مختلف ادبیّات داستانی* از قبیل داستان کوتاه*، رمان*، داستان بلند* و دیگر اقسام این شاخه از ادبیّات خلّاق را دربرمی‌گیرد.

جمال میرصادقی در کتاب قصه، داستان کوتاه، رمان ضمن تمایز میان قصه و داستان ویژگی‌های هریک را بدین شرح برمی‌شمارد:

به معنی خاص، داستان نقل واقعه‌ای است که به نحوی تابع توالی زمان باشد. داستان حداقل باید از سه واقعه تشکیل شود و زمان وقوع این حوادث نیز با یکدیگر متفاوت باشد. رابطهٔ وقایع داستان با یکدیگر از کیفیّت علّت و معلولی برخوردار است، برای مثال چنانچه کسی بگوید «او را دیدم»، واقعه‌ای را بیان کرده است، و وقتی می‌گوید «او را دیدم و از او خوشم آمد» در این عبارت دو واقعه را گنجانیده است امّا هنوز برای تکوین و آفرینش داستان کافی نیست مگر آنکه بگوید:

«او را دیدم و از او خوشم آمد و بعد با هم عروسی کردیم». در این عبارت ساده یک واقعه به علّت دیگری رخ می‌دهد و زمان دو واقعه از این سه واقعه نیز با یکدیگر متفاوت است. همین کیفیّت زمانی و رابطهٔ علّت و معلولی میان این سه واقعه، بنیاد داستان را پی می‌ریزد. از اینرو داستان با قصه‌های سنتی از حیث ساختار* تفاوت دارد.

- ساختار داستان، بر پیرنگ* (رابطهٔ علّت و معلولی) استوار است.

- در داستان، به جای قهرمان‌سازی، شخصیّت‌پردازی* می‌شود، یعنی آدمها به لحاظ خصوصیّت فردی‌شان از یکدیگر بازشناخته می‌شوند.

- آدمهای داستان معمولاً از بین آدمهای عادی و واقعی انتخاب می‌شوند.

- مسألهٔ شخصیّت‌پردازی در داستان سبب می‌شود تا زبان و گفتار اشخاص داستان متناسب با شخصیّت و موقعیّت فرهنگی و اجتماعی آنها باشد.

- زمان و مکان داستان (حتّی در صورت تخیّلی بودن) معیّن و معلوم است.

(قدر)

واژهٔ story که در اینجا معادل داستان به کار می‌رود، در یک معنی با تاریخ و سرگذشت هم قرابت دارد بخصوص که کلمهٔ تاریخ در انگلیسی (history) از حیث لغوی به story بسیار نزدیک است.

اما قصّه که برابر نهاده دیگری برای story است، خصوصیات متفاوت نسبت به داستان دارد:

- قصّه‌ها اغلب بدون پیرنگ* هستند یعنی رابطهٔ علّت و معلولی میان حوادث آنها وجود ندارد.

- مبنای جهان‌بینی در قصّه‌ها عموماً بر مطلق‌گرائی استوار است یعنی قهرمانهای قصّه یا خوبند یا بد. قهرمانهای نه خوب و نه بد در قصّه‌ها راهی ندارند و تضاد و تعارض میان خوبی و بدی یا قهرمان خوب و آدم بد، حوادث قصّه‌ها را می‌سازد. برای نمونه در قصّهٔ فارسی امیرارسلان، طرف شر وزیر بدسگال یعنی قمر وزیر است و طرف خیر، فرّخ لقاست که قمر وزیر برای تصاحب او به انواع حیل می‌کوشد. در این بین نقش قهرمان قصّه شناختن طرف شر و تلاش برای از بین بردن آن است.

- قهرمانان قصّه‌ها، آدمهای عادی نیستند بلکه عموماً نمونه‌های کلّی از خصلتهای عمومی بشر را عرضه می‌کنند. از اینرو شخصیّت‌پردازی در قصّه‌ها موردنظر نیست. برای نمونه در سمک عیّار، خورشید شاه نمونه‌ای از خصایل نیک و دلاوری، سمک عیار نمونه‌ای از جوانمردی و عیاری، و وزیر نمونه‌ای از حیله گری و رذالت است.

- زمان و مکان در قصّه‌ها فرضی و تصوّری است. معمولاً حوادث و ماجراهای قصّه‌های فارسی در کشورهائی مثل چین و ماچین و یمن و حَلَب اتّفاق می‌افتد و زمان آن نامشخص است. مثلاً: «چنین شنیدم که پیش از مولود رسول علیه‌الصلوة و السلام به سیصدوهفتاد و دوهزار سال در شهر حلب...»

- اشخاص قصّه‌ها از شاه و شاهزاده و مردم عامی همه به یک زبان سخن می‌گویند و هیچ اختلافی در بین آنها نیست.

ـ حوادث و ماجراهای قصّه به جای آنکه تابع رابطه‌ای علّت و معلولی باشد، از اصل اعجاب برانگیزی پیروی می‌کند و توالی حوادث خلق‌الساعه و غیرعادی هیچ رابطهٔ منطقی را (آنچنان که در داستان هست) دنبال نمی‌کند.

ـ محتوا و مضمون* قصّه‌ها معمولاً مربوط به زمانهای دور و جوامع گذشته و از یاد رفته است.

داستان‌پردازی و قصه گوئی در ایران زمینه‌ای گسترده و سابقه‌ای طولانی دارد و همانطور که دکتر سیروس شمیسا در کتاب انواع ادبی می‌نویسد همسنگ ادبیات نمایشی در فرهنگ مغرب زمین بوده است:

طبقه‌ای به نام دستانگزاران [قصاصان] در کوچه و بازار مردم را به دور خود جمع کرده و برای آنان قصه می‌گفتند (ص ۱۹۳). در مقدمه شاهنامه منصوری از داستانگزاری به نام ماخ پیر خراسان یاد شده است. این گروه در زمان صدر اسلام در ایران قصه‌های ایرانی را در کوچه و بازار برای مردم نقل می‌کرده‌اند.

در دوره اسلامی این روایات شفاهی کهن توسط دفترنویسان مکتوب شد و در قرن ششم هجری طبقه‌ای به نام مناقبیان به وجود آمد که کارشان «ذکر مناقب آل رسول و شرح جنگ‌های آنان بود.» (همان، ص ۱۹۴)

اگرچه از دوره ساسانیان و حتی بعداز اسلام داستان‌های منثوری به ما رسیده است، به طور کلی می‌توان گفت داستان‌های بعد از اسلام منظوم بوده است زیرا زیبائی‌شناسی* آن عصر کلام منظوم را برای قصه دلنشین‌تر تشخیص می‌داده است:

فسانه گرچه باشد نغز و شیرین
به وزن و قافیه گردد نوآیین
(فخرالدین اسعد گرگانی)

معمولاً شعرا در باب خلق اصل قصه از خود ابتکاری به خرج نمی‌دادند از اینرو غالب این داستان‌های منظوم دارای چندین روایت* بوده‌اند مثل خسرو شیرین، لیلی و مجنون یا یوسف و زلیخاکه توسط چند شاعر ساخته شده‌اند. حال و هوا*ی این قصه‌ها متنوع بوده و در میان آنها نمونه‌هائی نزدیک به حماسه*، تراژدی*، عشقنامه*، غنائی*، و عرفانی یافت می‌شود. اما هرچه از زمان‌های اولیه تاریخ ادبیات فارسی دورتر می‌شویم. جنبهٔ ادبی و بلاغی داستان‌ها قوی‌تر می‌گردد. از زمان صفویه داستان منثور رواج یافت اما از پیش از این دوران نیز می‌توان داستان‌های منثوری نام برد چون: داستان اسکندر (قرن پنجم)، بختیارنامه، نُه منظر، ابومسلم‌نامه، دارابنامه، و داستان سمک عیار، و حسن و دل و غیره.

امابه دلیل کاربُرد رایج قصّه و داستان بعنوان اصطلاحاتی مترادف در این فرهنگ داستان و قصّه بر هر قسم روایت اعم از روایت‌های عامیانه یا ادبی اطلاق می‌شود. در مواردی قصّه و حکایت* نیز به جای یکدیگر به کار می‌روند.

داستان علمی **Science Fiction**

بر داستانی (← داستان) اطلاق می‌شود که نویسنده در آن معمولاً به شیوه‌ای ذهنی و تخیّلی به طرح پیش‌بینی‌ها و حدسیات علمی می‌پردازد. آغازگر این قسم داستان‌نویسی، ژول ورن فرانسوی بوده است.

داستان‌های علمی در شکل ساده و معمولی،

شامل حکایت*های ماجراجویانه‌ای می‌شود که به جای مکان‌های قراردادی، در جاهائی رُخ می‌دهد که دسترسی به آنها در شرایط عادی مقدور نیست. برای نمونه ایزاک آسیموف در داستان سفر معجزه‌آسا از کوچک کردن افراد و اشیاء تا حد باکتری‌های بسیار ریزی که دیدن آنها با چشم غیرمسلح مقدور نیست، صحبت به میان می‌آورد و با کوچک کردن یک زیردریائی فوق مدرن که یک تیم پزشکی بسیار مجرب را در خود جا داده است، این مجموعه را به مسیر جریان خود دانشمندی که صاحب نظریه و کشف‌های ذی‌قیمتی است تزریق می‌کند تا تیم کوچک شده آسیب‌های وارده به مغز این دانشمند را با جراحی داخلی از میان ببرند و ... داستان علمی زیرکانه، می‌تواند واسطه‌ای برای بیان عقیده‌ای دربارهٔ شرایط اجتماعی باشد. آلدوس هاکسلی در رمان* دنیای خوشبخت نو و سی. جی. لوئیس در رمان بیرون از سیاره خاموش چنین شیوه‌ای را دنبال می‌کنند. مشهورترین نویسندهٔ علمی در انگلیسی اچ. جی ولز است که رمان‌های جنگ دنیاها، ماشین زمان و اولین انسان‌ها در ماه از اوست.

داستانک **Short Short Story**

(«ک» تضغیر در کلمهٔ داستانک جایگزین واژهٔ Short در اصطلاح انگلیسی شده است). داستانک، نوعی داستان* است که ضمن حفظ خصوصیّات عمدهٔ داستان کوتاه* از آن موجزتر و مختصرتر است. در داستانک، عناصر داستانی از قبیل شخصیّت‌پردازی* صحنه*سازی و کشمکش*ها به اختصار توصیف می‌شود به طوری که حدود داستانک از پانصد تا یکهزار و پانصد کلمه را شامل می‌شود. از این رو باید گفت اختصار و ایجاز* و فشردگی خصوصیّات عمدهٔ داستانک هستند. در ادبیّات غرب آثار آنتوان چخوف و او. هنری در این زمینه بیش از دیگران شهرت دارد. در زبان فارسی، داستان‌های ماهی و جفتش / ابراهیم گلستان، مادِلِن / صادق هدایت، عدل و آخر شب / چوبک از نمونه‌های داستانک به شمار می‌آیند.

دال (← بن‌فکنی)

داستان کوتاه **Short Story**

شاخه‌ای از ادبیات داستانی* منثور است که به طور تقریب یکصد و پنجاه سال از بدو پیدایش آن در جهان می‌گذرد. برای داستان کوتاه، تعاریف بسیاری ارائه شده است که هریک بر ویژگی یا ویژگی‌های خاصّی تأکید می‌ورزند و هر یک فقط بر عدّه‌ای از اینگونه داستان‌ها صدق می‌کند زیرا نویسندگان مختلف نشان داده‌اند که این قالب* داستانی (← داستان) از قابلیت‌های نامحدودی برخوردار است. با این حال از مجموع تعاریف موجود، می‌توان ویژگی‌های داستان کوتاه را بدین شرح بر داستان* یگانه‌ای استوار است که در نهایت به تأثیری یگانه منجر می‌شود. برای مثال در داستان کوتاه گردنبند اثر گی دوموپاسان، زن کارمند دون‌پایه‌ای که با همسرش به یک شب‌نشینی مجلّل دعوت شده‌اند به واسطهٔ چشم و همچشمی و سر و صورت دادن به ظاهر خود، از دوستش گردنبندی گرانبها به عاریه می‌گیرد. هنگامی که از میهمانی باز می‌گردند زن متوجهٔ گم شدن گردنبند می‌شود. خانواده

به ناچار برای خرید گردنبندی نظیر آن زیر بار قرضی کلان می‌رود. سالها زن کار می‌کند تا بتوانند بدهی‌های خود را بازپرداخت کنند. تا اینکه پس از سال‌ها، یک روز دوستش او را می‌بیند و علّت پیری زودرس اَو را می‌پرسد. وقتی ماجرا را می‌فهمد با حیرت به زن می‌گوید که آن گردنبند از نوع جواهر بدلی بوده است.

همانگونه که از مثال برمی‌آید، تمام داستان بر محور عملی داستانی و پیرنگی واحد استوار است و در نهایت به تأثیری یگانه مُنجر می‌شود.

ـ در داستان کوتاه، شخصیت* آدم‌ها معمولاً پیش از آغاز داستان تکوین یافته است؛ داستان فقط آنها را در برههٔ خاصّی از زندگی و تجربیات عاطفی قرار می‌دهد و بازگوکنندهٔ این برهه است.

ـ داستان کوتاه و معمولاً از یکهزار و پانصد تا پانزده هزار کلمه را دربر می‌گیرد. ویژگی‌های ذکر شده در مورد همهٔ داستان‌های کوتاه صدق نمی‌کنند، زیرا به عنوان نمونه ارنست همینگوی و جیمز جویس با آثار خود، معیارهای تازه‌ای برای داستان کوتاه خلق کرده‌اند.

از حیث تاریخی، داستان کوتاه از قرن نوزدهم در بین ملل اروپائی و امریکائی پدید آمد. از ادگار آلن پو نویسندهٔ امریکائی و گوگول نویسندهٔ روسی به عنوان پدران داستان کوتاه به مفهوم امروزی نام برده می‌شود. پو، برای نخستین بار معیارهای فنی خاصّی برای داستان کوتاه وضع کرد و در نقدی که به سال ۱۸۴۲ بر مجموعه داستان‌های ناثانیل هاوثورن با عنوان قصه‌های بازگو شده نوشت، داستان کوتاه را چنین تعریف کرد: «داستانی است که نویسنده در آن باید بکوشد خواننده را تحت تأثیر یگانه‌ای که تأثیرات دیگر را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. نگاهدارد و خواندن آن حداکثر دو ساعت زمان ببرد.»

پو داستان کوتاه‌نویسی را با نوشتن «مرگ سرخ» و «آوازخانهٔ آشر» آغاز کرد. گوگول داستان‌های کوتاه واقع‌گرائی نوشت که از همه مشهورتر داستان «شِنِل» است. پس از اینان، نویسندگانی چون گی دوموپاسان، چخوف، او. هنری (ویلیام سیدنی پرتر)، جیمز جویس، ارنست همینگوی، و جی. دی. سالینجر از پیشکسوتان این نوع داستان‌نویسی به شمار می‌آیند.

این قالب داستانی در ایران با مجموعهٔ یکی بود و یکی نبود (۱۳۰۱ ش) به قلم محمدعلی جمال‌زاده تولد یافت. کتاب مذکور از شش داستان کوتاه «فارسی شکر است»، «رجل سیاسی»، «دوستی خاله خرسه»، «در دل ملّا قربانعلی»، «بیله دیگ و بیله چغندر» و «ویلان‌الدوله» تشکیل یافته است که همگی بر محور چهره‌های مختلف اجتماع ایران دور می‌زند. جمال‌زاده در این داستان‌ها برای نخستین‌بار زبان مردم عادی کوچه و بازار را در ادبیات داستانی به کار گرفت و این خود سرآغاز تحوّل شگرفی در حیات داستان‌نویسی معاصران ایران شد.

پس از جمال‌زاده، نویسندگان دیگری از جمله صادق هدایت، بزرگ علوی، جلال آل‌احمد، صادق چوبک، غلامحسین ساعدی،

سیمین دانشور، احمد محمود، ابراهیم گلستان، جمال میرصادقی، نادر ابراهیمی، فریدون تنکابنی، محمود کیانوش و بسیاری دیگر هریک به تجربیّات تازه‌ای در زمینهٔ داستان کوتاه دست یافته‌اند و افق‌های تازه‌ای فراروی نویسندگان جوان گشوده‌اند.

دال (← بن‌فکنی)

دانگ (← لحن)

دخیل (← قافیه)

درازگوئی (← اطناب)

درام (← نمایش)

در خلوت / زیر لب **Aside**

نوعی حدیث نفس و مخصوص نمایشنامه* است. در این قرارداد* نمایشی، شخصیّتی (← شخصیت) بر روی صحنهٔ نمایش* اما فرض بر آنست که دیگر شخصیت‌های روی صحنه حرف‌های او را نمی‌شنوند. این صناعت نمایشی در نمایشنامه‌های دوران الیزابت* بسیار معمول بوده است اما از قرن نوزدهم دیگر منسوخ شده است. با این قرارداد تنها تماشاگران از اندیشه‌های واقعی این شخصیت یا هدف و خیال پنهانی‌اش باخبر می‌شوند.

در نمایشنامه‌های معاصر، این شگرد در نمایشنامهٔ میان‌پردهٔ غریب / یوجین اونیل به کار رفته است.

درنگ **Juncture**

در اصطلاح صَرْفیِ زبان (← زبانشناسی) درنگ از مختصات زبر زنجیری **(suprasegmental)** زبان می‌باشد و بر هویت و معنی گفتار تأثیر می‌نهد. درنگ به انتقال اصوات مجاور در گفتار (در کلمه، بین کلمات یا بین گروه‌های کلمات) اطلاق می‌شود. زبانشناسان درجات مختلفی از درنگ را در زبان انگلیسی شناسائی کرده‌اند.

(ص ۱۰۶ GLT)

دروائی / هول و ولا / حالت تعلیق **Suspense**

کلمهٔ «دروا» به معنی سرگشته و حیران است:

رهروان چون آفتاب آزاد و خندان رفته‌اند
من چرا چون ذره سرگردان و در وا مانده‌ام؟

دروائی یا هول و ولا در اصطلاح نمایشنامه و داستان* به حالت بلاتکلیفی و انتظاری گفته می‌شود که خواننده نسبت به سرانجام داستان دُچار آن می‌شود.

همچنان که پیرنگ* داستان باز می‌شود، خواننده یا تماشاگر نسبت به عاقبت حوادث کنجکاو می‌شود و در حالت هول و ولا به سر می‌برد. همین حسّ دروائی و کنجکاوی سبب می‌شود که نویسنده بتواند او را با قدرت تمام تا به آخر داستان بکشاند.

دروائی و هول و ولا به دو صورت در داستان به وجود می‌آید. یکی آنکه نویسنده راز سر به مُهری را در داستان پیش بکشد، موقعیتی غیرعادی که خواننده مشتاق تشریح و توضیح آن بشود، یا آنکه شخصیت* و شخصیت‌های داستان، چه زن و چه مرد را در وضعیت دشواری قرار دهد به طوری که شخصیت میان دو عمل، دو راه، باید یکی را انتخاب کند و گاهی این دو عمل و دو راه هر دو نامطلوب هم هست و انتخاب یکی از این دو راه، توجه خواننده را بیشتر به خود جلب می‌کند: مثلاً عاشق شدن «داش آکل» او را بر سر دوراهی قرار می‌دهد، یکی اینکه سیر عادی و قراردادی زندگیش را به هم بزند و

دختر حاجی را به زنی بگیرد و زندگی تازه‌ای را شروع کند یا همان‌طور که در داستان اتفاق می‌افتد، از خودش و در نتیجه از عشقش بگذرد و به اصول سنتی و قراردادی لوطی‌گیری وفادار بماند.

در هر دو حال «داش آکل» نابود می‌شود، در حالت اول «داش آکل» چون پشت پا به اصول جوانمردی و لوطی‌گری زده است دیگر نمی‌تواند اسم خود را لوطی بگذارد و در واقع این خصلت و آوازه در او می‌میرد و او را تبدیل به یکی از آدم‌های عادی و معمول جامعه می‌کند، در حالت دوم با اینکه به این خصلت وفادار می‌ماند اما از خودش دیگر چیزی نمی‌ماند.

(عد)

در تراژدی★های یونان باستان نیز، که زمینه‌ای اساطیری (← اسطوره) و اعتقادی داشته‌اند، حالت دروائی و هول و ولا نسبت به سرنوشت قهرمانان نمایشنامه★ها وجود داشته است. برای بسیاری از تماشاگران آن روز نیز، شاید سرنوشت اودیپ، اورِست و آنتیگون ناشناخته بوده است. از اینرو به لحاظ همحسّی و علاقه‌ای که تماشاگران نسبت به سرانجام قهرمانان مورد علاقه‌شان داشتند، تا به آخر نمایشنامه را در حالت دروائی و هول و ولا دنبال می‌کردند. (← پیرنگ)

درون حسّی / همزاد پنداری / هم ذات پنداری

Empathy

نظریه‌ای است در زیباشناسی★ و نقد ادبی★ بنا به این نظریه، درون حسّی تجربه‌ای عاطفی است که به موجب آن انسان خود را با آنچه مشاهده می‌کند، یکی می‌داند و گوئی در حواسّ فیزیکی موضوع مورد مشاهده، مخصوصاً در حواسّ مربوط به حرکات و حالات آن مشارکت می‌یابد. به عبارت بهتر، انسان در تجربهٔ درون حسّی از یک شیء بی‌جان یا موجود دیگر، خود را با آن یکی می‌داند. در این خصوص هربرت رید منتقد معاصر می‌نویسد: «برای مثال هنگام نگاه کردن به تابلوئی که قایقی را اسیر موج عظیمی نشان می‌دهد، ممکن است نظر ما به مردانی که در قایق هستند متوجّه شود و در آن صورت به مناسبت خطری که آنها را تهدید می‌کند نسبت به آنان همحسّی★ و همدردی پیدا کنیم. اما وقتی این تابلو را به عنوان یک اثر هنری مشاهده می‌کنیم، حرکت موج عظیمی که در آن دیده می‌شود، احساسات ما را به اندازه‌ای جذب می‌کند. که گوئی خود وارد حرکت بالاروندهٔ آن می‌شویم؛ کشش و کوشش میان موج و نیروی جاذبه را احساس می‌کنیم و همین که قلّه می‌شکند و کف می‌کند، احساس می‌کنیم که گوئی خود ما چنگال خشم‌آلود خود را به طرف موجودات بیگانه‌ای که در زیر پایمان قرار دارند، دراز کرده‌ایم.»

(مه)

جان کیتز، شاعر رمانتیک (← رمانتیسم) انگلیسی می‌گوید: «(شاعر) جزئی است از هر آنچه می‌بیند» و «اگر گنجشکی جلوی پنجره‌ام بنشیند من در هستی او مشارکت می‌یابم و دانه برمی‌چینم.» نیما یوشیج نیز در توصیف عملکرد ذهن شاعر نظر به همین معنا دارد وقتی که می‌گوید: «دانستن سنگی یک سنگ کافی نیست، مثل دانستن معنی یک

شعر است. گاه باید در خود آن قرار گرفت و با چشم درون آن به بیرون نگاه کرد و با آنچه در بیرون دیده شده است به آن نظر انداخت» و نیز: «شاعر باید بتواند خودش و همه کس باشد. موقتاً بتواند از خود جدا شود.»

(حه)

همچنین به حالتی از مشارکت فیزیکی اطلاق می‌شود که خواننده با خواندن قطعه‌ای توصیفی پیدا می‌کند. برای نمونه، در نمایشنامهٔ ونوس و آدونیس / شکسپیر:

The snail, whose tender horns being hit,
Shrinks backward in his shelly cave with pain.

(حلزونی که شاخک‌های لطیفش به جائی خورده، با درد به خود می‌پیچد و در لاک صدفی خود جمع می‌شود.)

جان کیتز نیز در توصیف موج چنین می‌سراید:

When heav'd a new
Old ocean rolls a lengthen'd wave to the shore,
Down whose green back the short-liv'd foam, all
hoar,
Bursts gradual, with a way ward indolence,
(Endymion)

(هنگامی که بار دیگر بالا می‌آید.
اقیانوس پیر، موج بلندی به ساحل می‌غلتاند
موجی که بر پشت زبرجدینش، کف ناپایدار، سراپا سپید، آهسته، با بی‌قیدی گستاخانه‌ای می‌ترکد.)

در این اشعار شاعر حالات فیزیکی را طوری توصیف می‌کند که خواننده بی‌اختیار آن حالات را تکرار و تجربه می‌کند درست مثل حالی که شخص هنگام دیدن دست بریده یا فرو رفتن چاقوئی در بدن مضروب پیدا می‌کند.

تفاوت درون‌حسّی یا هم‌ذات پنداری با هم‌حسّی در آن است که در تجربهٔ درون‌حسّی، انسان تجربه کننده دیگر خودش نیست، اما در تجربه هم‌حسّی انسان با یک شیء یا با انسان دیگر از حیث عاطفی همراه می‌شود؛ او خودش را به جای دیگری نمی‌گذارد، فقط در کنار دیگری است.

درونمایه / مضمون — Theme

تشکیل شده از «درون» به معنی داخل و میان، به اضافهٔ مایه به معنی اصل هر چیز، مصدر و اساس و در مجموع «درونمایه» به معنی اصل درونی هر چیز است. مضمون نیز در لغت به معنی درمیان گرفته شده و آنچه از کلام و عبارت مفهوم شود، می‌باشد. در اصطلاح ادبیّات، درونمایه و مضمون عبارت از «فکر اصلی و مسلّط در هر اثری است؛ خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و موقعیت‌های داستان* را به هم پیوند می‌دهد... درونمایهٔ هر اثری، جهت فکری و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می‌دهد.»

درونمایه با موضوع (Subject) اثر تفاوت دارد. موضوع اندیشهٔ کلّی‌ای است که زیربنای داستان یا شعر* قرار می‌گیرد و درونمایه از آن به دست می‌آید. برای نمونه موضوع داستان*های «رقص مرگ» / بزرگ علوی، «آینهٔ شکسته» / صادق هدایت، و «هدیهٔ مغ» / او. هنری، هر سه عشق است اما آنچه این سه داستان را از یکدیگر متمایز می‌کند، درونمایهٔ آنهاست زیرا درونمایهٔ هریک از این داستان‌ها از جهان‌بینی و تجربیات خاص

نویسندگان مایه می‌گیرد و چون درونمایه، عناصر شعر یا داستان را انتخاب می‌کند از اینرو آثار متنوع و بیشماری براساس مضامین واحد یا محدود خلق می‌شوند.

مضمون داستان «شبهای ورامین» / صادق هدایت به عنوان نمونه براساس اختلاف عقیده و برخورد دو اندیشه گذاشته شده است. خلاصهٔ داستان چنین است:

فریدون، شخصیت اصلی* داستان با زنش فرنگیس در ملک موروثی خود نزدیک ورامین به کشاورزی اشتغال دارند. اختلاف عقیدهٔ زن و شوهر در زمینهٔ مسائل ماوراءالطبیعه‌ای، بحث و جدال‌های ناراحت‌کننده‌ای پیش می‌آورد. داستان در نهایت به مرگ زن و دیوانه شدن فریدون، شوهر او، می‌انجامد.

(عد)

دریافت تاریخ (← نظریه دریافت)

دستورزبان تجویزی (← نحو)

دستورزبان توصیفی (← نحو)

دستورزبان جهانی (← زبانشناسی)

دستورزبان رسمی (← نحو)

دستورزبان سنتی (← نحو)

دستورزبان قانونمند (← نحو)

دستورزبان نظری (← نحو)

دستهٔ شش سطری (← غزلواره)

دستهٔ هشت سطری (← غزلواره)

دسیسه / توطئه **Intrigue**

دسیسه در لغت به معنی مکر و حیلهٔ پنهان و عداوت است و در اصطلاح داستان* و نمایش* حیله‌ای است که شخص یا اشخاصی علیه شخص یا دسته‌ای دیگر طرح می‌کنند و توفیق آن در گرو نادانی یا بیخبری شخصی است که هدف توطئهٔ واقع شده است مثل دسیسه‌چینی یاگو علیهٔ اتللّو و کاسیو در نمایشنامهٔ اتللو شکسپیر.

در کمدی (← کمدی) خسیس / مولیر نمونهٔ کامل دسیسه‌چینی و توطئه در صحنه‌هائی چون در تنگنا قرار دادن پدر از طریق سرقت مصلحتی پولهایش برای رسیدن به نتیجهٔ مطلوب یعنی ازدواج پسر با نامزد پدر، قابل ذکر است.

دشنام (← سَقَطْ)

دلالت الزامی / صنعت تبادر **Connotation**

دلالت الزامی در لغت به معنی دلالت لفظ بر خارج لوازم معنی است مانند دلالت انسان بر خندیدن. تبادر نیز در لغت به معنی پیشی جستن، سبقت گرفتن، پیشی و سبقت است. در اصطلاح ادب، دلالت الزامی یا صنعت تبادر عبارتست از راه بردن لفظ به مفاهیم ثانوی که در پس ظاهر الفاظ نهفته است و عبارتست از معانی ثانوی و عاطفی و فراقاموسی الفاظ. دلالت الزامی چنانچه ناشی از استنباط و تداعی‌های شخصی انسان باشد دلالت شخصی* نامیده می‌شود. مثل آنکه کلمهٔ تابستان برای دانش‌آموزی که در تابستان فرصت تفریح و استراحت دارد مفهوم خوشی و آزادی بدهد امّا برای دانش‌آموز روستائی، برعکس دلالت بر کار و تلاش بیشتر و بی‌وقفه دارد. دلالت الزامی معمولاً ناشی از مفهومی عام و همگانی است که بین یک قوم یا ملّت یا مردم یک ناحیه خاص جغرافیائی مشترک است مثل معانی مقدسی که کلمات «هفت» و «چهل» در فرهنگ ایرانی و اسلامی دارد.

دلالت‌های الزامی از رهگذر تداعی*های مختلف خلق می‌شود. گاه این تداعی از گره زدن میان تسمیهٔ تقلیدی و دلالت مطابقه*ای کلمه حاصل می‌شود مثلاً در شعر زیر از مهدی اخوان ثالث:

-«بده... بدبد... چه امیدی؟ چه ایمانی؟»
-«... کَرَک جان! خوب می‌خوانی.
...
-«بده... بدبد... ره هر پیک و پیغام و خبر بسته‌ست.
نه تنها بال و پر، بالِ نظر بسته‌ست.
قفس تنگ‌ست و در بسته‌ست.»

(آواز «کَرَک» / اخوان ثالث)

«بده... بدبد» هم خاصیت تقلیدِ صدای بلدرچین را دارد هم در بیان فضای یأس‌آلودی که بر همه جا گسترده است ایفای نقش می‌کند به معنی «بد» در مقابل «خوب». و شاعر با این گره زدن ابعاد تازه‌ای به صدای بلدرچین می‌بخشد که باعث بارور کردن زبان می‌شود. شکسپیر نیز در شعر بهار از همین خاصیت بهره می‌جوید: Cuckoo Caccoo

این کلمه هم صدای پرنده است و هم در اصطلاح عامیانه معنای احمق و بی‌مخ می‌دهد.

در معناشناسی*، دلالت الزامی مربوط به ارزش ارتباطی کلمات می‌شود: کلمه‌ای با معانی‌ای که به طور اجتماعی کسب می‌کند. به این خاطر دلالت‌های الزامی کلمات ناپایدارتر از بار معنائی آنهاست. برای مثال «مرد» محمِل بار معنائی مشخصی است مثل بزرگسال، مذکر، انسان. اما اگر کسی بگوید «فلان خیلی مرد است»، در اینجا «مرد» معانی دیگری را هم حمل می‌کرد که فراتر از معنای اصلی آن است. این معانی مضاعف همان دلالت الزامی است. (صص ۱۵۲-۱۵۱ Fisch).

صنعت تبادر یا دلالت الزامی در انتقال معنا و بیان شاعرانه نقشی با اهمیت دارد. برای نمونه در این بیت* از حافظ:

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو
یادم از کشتهٔ خویش آمد و هنگام درو

«خویش»، «خیش» را به ذهن متبادر می‌کند که با مزرع و داس و کشته و درو تناسب دارد؛ یا در این بیت از صائب:

دست طمع چو پیش کسان می‌کنی دراز
پل بسته‌ای که بگذری از آبروی خویش

«آبرو» «آب» را به ذهن می‌آورد که با «پل» تناسب دارد.

(کشش صص ۲۶ و ۸۷)

در ادبیات انگلیسی برای نمونه معنی شعر "The Hound" رابرت فرانسیس بر صنعت تبادر استوار است:

Life the hound
Equivocal
Comes at a bound
Either to rend me
Or to befriend me

ترجمه:
«زندگی سگ درنده
دو پهلو
با جهشی پیش می‌آید
تا مرا یا پاره کند
یا با من دوست شود.»

کلمهٔ equivocal (دوپهلو - ایهامی) کلمهٔ equal (مساوی) را به ذهن متبادر می‌کند که با استعاره* اصلی شعر "Life the hound" (زندگی سگ درنده) که زندگی را به عنوان

سگ درنده شناسائی می‌کند، تناسب دارد.

دلالت ذاتی / تسمیهٔ تقلیدی / اسم صوت

Onomatopoeia

دلالت ذاتی از خاصیّت آوائی کلماتی سرچشمه می‌گیرد که اداءِ اصواتِ آنها بیان کنندهٔ معنای آنهاست مثل عَرعَر، شُرشُر، چِک‌چِک، هیس، تَرَق، چکاچاک، و بوق، و در انگلیسی کلماتی چون hiss, buzz, rattle, bang.

دلالت ذاتی از جمله ویژگی‌های موسیقائی شعر* است که در انتقال احساس و اندیشهٔ شاعر با بهره‌گیری از هماهنگیِ بین صوت و معنی نقشی با اهمیتِ ایفا می‌نماید. استفاده از دلالت ذاتی کلمات با در آمیختن و تجمّع و تناسب بین اصوات به لحاظ اندازه، حرکت، نیرو، و ادا موجب تبلور و انتقال احساس خاصّی می‌شود.

نمونه:

ستون کرد چپ را و خم کرد راست
خروش از خم چرخ چاچی بخاست

فردوسی

ترکیب صداهای چ و خ به گونه‌ای است که صدائی شبیه به شکستن چوب و رها شدن تیر از کمان از آن شنیده می‌شود. همچنین در غزلی (← غزل) از مولوی با این مطلع*

عُف عُف همی زند اُشتُر من ز تف تفی
وع وع وع همی کند حاسدم از شلقلقلی

اصوات در کلماتی چون عُف عُف، تف تف وع وع حالت عصیان، سرکشی و بیقراری را القاء می‌کند.

در شعر معاصر فارسی، نیمایوشیج از این خصلت آوائی در اشعار خود فراوان بهره گرفته است، برای مثال:

زیک و زیک، زائی
لحظه‌ای نیست که بگذاردم آسوده به جا در شب تیره
تی‌تیک، تی‌تیک
در این کرانه ساحل و به نیمه‌شب
نک می‌زند
سیولیشه
روی شیشه **تی‌تیک**.

مهدی اخوان‌ثالث نیز در شعر «آنگاه پس از تندر» با تکرار صداهای ت، ر، و، ق صدای رعد را در فضای شعر خود منعکس می‌کند:

ترکید تندر تَرَق
بین جنوب و شرق
زد آذرخشی برق
اکنون دگر باران جرجر بود...

و نمونه‌ای دیگر:

به هیچ خنجر این ریسمان نمی‌گسلد
صدا می‌آید یکریز روز و شب از باغ:
چیوچیو، چَ‌چَ، چَهْ‌چَهْ، چیوچیو چَهْ‌چَهْ.

م. سرشک

در ادبیّات انگلیسی برای مثال می‌توان نمونه‌ای از نمایشنامهٔ شاه‌لیر / ویلیام شکسپیر را نقل کرد:

Blow, winds, and crack your cheeks! rage!
blow!
You cataracts and hurricanoes, spout.

غلیان احساسات در صداهای خشن و کلمات بریده بریده انعکاس یافته است.

ویلیام بلیک، شاعر رمانتیک (← رمانتیسم) نیز در شعری، حرکت آرام نسیم را چنین توصیف می‌کند:

For the gentle wind does move
Silently, invisibly,...

تکرار و تجمّع صداهای l, f, v حرکت آرام باد را القاء می‌کند. یکی از استادان مسلّم در این فنّ در شعر انگلیسی تنی‌سون است که یک نمونه از شعر او در زیر نقل می‌شود:

I Chatter over stony ways.
In little sharps and trebles.
I bubble into eddying bays.
I babble on the pebbles.

تجمّع صداهای b و p و ch تداعی* کنندهٔ چابکی، تحرک، و جریان تند جویبار است.

دلالت شخصی Evocation

آن معنی از کلمه که کاملاً جنبهٔ خصوصی دارد، و تلقی خاص اشخاص از کلمات، دلالت شخصی نامیده می‌شود. مثلاً ممکن است لفظ شقایق برای کسی متداعی معنائی باشد که نه در اصل کلمه وجود دارد نه مجازاً از آن فهمیده می‌شود. معنای شخصی کلمات از حوزهٔ علم زبانشناسی* خارج است.

(کَش ص ۲۷۴)

دلالت مطابقه Denotation

دلالت در لغت راهنمائی کردن، راه نمودن به راه راست، راهنمائی، رابطهٔ بین دو امر در صورتی که از عِلم به یکی، علم به دیگری حاصل شود و آن راهنمائی لفظ است به معنی که بر سه قسم است: **دلالت الزامی***: نمودن لفظ است خارج لوازم معنی را مانند دلالت «انسان» بر خندیدن. **دلالت تضمّنی**: نمودن لفظ است جزو معنی موضوع له را مانند دلالت «انسان» بر «حیوان» فقط یا «ناطق» فقط. **دلالت مطابقه**: نمودن لفظ است تمام معنی موضوع‌له را مانند دلالت «انسان» بر «حیوان ناطق».

در انگلیسی غرض از **denotation** همان دلالت مطابقه می‌تواند باشد و آن راهنمائی لفظ است به تمام معنی. برای نمونه کلمهٔ «خانه» که دلالت بر «محلّ زندگی انسان» دارد.

دلالت در انگلیسی بر چند قسم است: دلالت مطابقه، دلالت الزامی، دلالت شخصی* و دلالت صوتی*. در حوزهٔ علوم، کلمات به لحاظ دلالتهای مطابقهٔ آنها به کار می‌روند. امّا برای درک شعر و ادبیّات، عنایت به سایر دلالتهای کلمات نیز ضروری است.

دلقک (← لوده)

دَم غنیمتی Carpe Diem

اصطلاح **carpe diem** در اصل عبارتی لاتینی است که از سروده‌های هوراس، شاعر روم باستان اقتباس شده و به معنی غنیمت شمردن ایّام جوانی و لذت بردن از زمان حال است.

دَم غنیمتی، جهان‌بینی خاصی است که بُن مایه* آثار شاعران بسیار بوده است. در اشعاری که بر محور این بن‌مایه سروده می‌شود، شاعر از کوتاهی عمر و بی‌بنیادی لذایذ و خوشیها سخن می‌گوید و گذشت عمر را یادآوری می‌کند.

در ادبیات فارسی، رباعیات (← رباعی) حکیم عمرخیام، شاعر و فیلسوف قرن پنجم و اوایل قرن ششم هجری، بهترین نمونه برای این قسم شعر است. برای مثال:

دریاب که از روح جدا خواهی رفت
در پرده اسرار فنا خواهی رفت
می نوش ندانی از کجا آمدهٔ
خوش باش ندانی به کجا خواهی رفت

این غافله عمر عجب می‌گذرد

دریاب دمی که با طرب می‌گذرد
ساقی غم فردای حریفان چه خوری
پیش آر پیاله را که شب می‌گذرد

گر یک نفست ز زندگانی گذرد
مگذار که جز به شادمانی گذرد
هشدار که سرمایه سودای جهان
عمر است چنان کش گذرانی گذرد

در ادبیات انگلیسی، نمونه‌های این جهان‌بینی را در منظومه ملکه پریان سرودهٔ ادموند اسپنسر و برخی اشعار رابرت هِریک می‌توان یافت. در غالب این اشعار از گل سرخ به منزلهٔ نشانهٔ ناپایداری و سست عهدی زیبائی صورت یاد شده است. اسپنسر در منظومه ملکه‌پریان چنین گوید:

Gather therefore the Rose, whilest yet is prime, For soon comes age, that will her pride deflower

ترجمه:
پس رزها را جمع کن، وقتی هنوز در شباب است،
چرا که بزودی عمر در می‌گذرد و غرورِ او را خواهد چید.

و رابرت هِریک همین درونمایه* را در شعری چنین بیان می‌کند:

Gather ye rosebuds while may,
Old - time is still a flying;
And this same flower that smiles today,
Tomorrow will be dying.
("To The Virgins, to Make Much of Time")

ترجمه:
تا وقتی می‌توانی غنچه‌های گل را جمع کن
زمان پیر همچنان در پرواز است،
و این نو گلی که امروز می‌خندد
فردا پژمرده خواهد شد.

این قسم اشعار در ادبیات انگلیسی از حیث کلام و درونمایه با رباعیات عمرخیام نزدیکی بسیار دارد. برای نمونه همین معنا را خیام در رباعی خود اینگونه بیان کرده است:

ساقی گل و سبزه بس طربناک شده است
دریاب که هفتهٔ دگر خاک شده است
می نوش و گلی بچین که تا درنگری
گل خاک شده است و سبزه خاشاک شده است.

دُنباله (← مستزاد)

دوبیتی **Quatrain**

شعر*ی است مرکب از چهار مصراع* که مضمونی (← مضمون) کلی را بیان کند و مصراعهای اول، دوم و چهارم آن به یک قافیه* باشد ولی در قافیهٔ مصراع سوم، شاعر آزاد است.

در زبان فارسی دو بیتی را ترانه* نیز گفته‌اند و آن صورت کمال یافته اشعار دوازده هجائی (← هجا) روزگار ساسانیان است که بعد از اسلام عربها آن را **فهلویات** **(pahlavi ballad)** نام دادند. وجه تسمیه فهلوی (محلی) آن بود که این قسم ترانه* را به زبان محلی می‌سروده‌اند.

دوبیتی‌های باباطاهر که بر وزن* «مفاعیلن مفاعیلن مفعولن» است، در میان اشعار دوبیتی فارسی شور و جذبه‌ای دارد که آن را از دیگر سروده‌ها متمایز می‌کند:

ز دست دیده و دل هر دو فریاد
که هر چه دیده بیند دل کند یاد
بسازم خنجری نیشش ز پولاد
زنم بر دیده تا دل گردد آزاد

و:

نسیمی کز بن آن کاکل آیو

دریاب دمی که با طرب می‌گذرد
ساقی غم فردای حریفان چه خوری
پیش آر پیاله را که شب می‌گذرد

گر یک نفست ز زندگانی گذرد
مگذار که جز به شادمانی گذرد
هشدار که سرمایه سودای جهان
عمر است چنان کش گذرانی گذرد

در ادبیات انگلیسی، نمونه‌های این جهان‌بینی را در منظومه ملکه پریان سرودهٔ ادموند اسپنسر و برخی اشعار رابرت هِریک می‌توان یافت. در غالب این اشعار از گل سرخ به منزلهٔ نشانهٔ ناپایداری و سست عهدی زیبائی صورت یاد شده است. اسپنسر در منظومه ملکه‌پریان چنین گوید:

Gather therefore the Rose, whilest yet is prime, For soon comes age, that will her pride deflower

ترجمه:
پس رزها را جمع کن، وقتی هنوز در شباب است،
چرا که بزودی عمر در می‌گذرد و غرورِ او را خواهد چید.

و رابرت هِریک همین درونمایه* را در شعری چنین بیان می‌کند:

Gather ye rosebuds while may,
Old - time is still a flying;
And this same flower that smiles today,
Tomorrow will be dying.
("To The Virgins, to Make Much of Time")

ترجمه:
تا وقتی می‌توانی غنچه‌های گل را جمع کن
زمان پیر همچنان در پرواز است،
و این نو گلی که امروز می‌خندد
فردا پژمرده خواهد شد.

این قسم اشعار در ادبیات انگلیسی از حیث کلام و درونمایه با رباعیات عمرخیام نزدیکی بسیار دارد. برای نمونه همین معنا را خیام در رباعی خود اینگونه بیان کرده است:

ساقی گل و سبزه بس طربناک شده است
دریاب که هفتهٔ دگر خاک شده است
می نوش و گلی بچین که تا درنگری
گل خاک شده است و سبزه خاشاک شده است.

دُنباله (← مستزاد)

دوبیتی **Quatrain**

شعر*ی است مرکب از چهار مصراع* که مضمونی (← مضمون) کلی را بیان کند و مصراعهای اول، دوم و چهارم آن به یک قافیه* باشد ولی در قافیهٔ مصراع سوم، شاعر آزاد است.

در زبان فارسی دو بیتی را ترانه* نیز گفته‌اند و آن صورت کمال یافته اشعار دوازده هجائی (← هجا) روزگار ساسانیان است که بعد از اسلام عربها آن را **فهلویات (pahlavi ballad)** نام دادند. وجه تسمیه فهلوی (محلی) آن بود که این قسم ترانه* را به زبان محلی می‌سروده‌اند.

دوبیتی‌های باباطاهر که بر وزن* «مفاعیلن مفاعیلن مفعولن» است، در میان اشعار دوبیتی فارسی شور و جذبه‌ای دارد که آن را از دیگر سروده‌ها متمایز می‌کند:

ز دست دیده و دل هر دو فریاد
که هر چه دیده بیند دل کند یاد
بسازم خنجری نیشش ز پولاد
زنم بر دیده تا دل گردد آزاد

و:

نسیمی کز بن آن کاکل آیو

مرا خوشتر ز بوی سنبل آیو
چو شب گیرم خیالت را در آغوش
سحر از بسترم بوی گل آیو

دو بیتی نو: شعرای امروز در سرودن دوبیتی از نظر رعایت قافیه دخل و تصرّ فاتی کرده‌اند و آن را به سه صورت زیرهم سروده‌اند:

الف) فقط مصراع دوم و چهارم دارای قافیه است:

بنگر آن کوه، دیو بیماری است
تن ز دردی نهان به رنج و گداز
پشت بر آفتاب درمان بخش
پای در رودخانه کرده دراز

(پرویز ناتل خانلری)

ب) مصراع‌های اول و سوم به یک قافیه و مصراع‌های دوم و چهارم به قافیه دیگر است:

خرم آن ساعتی که طلعت ماه
بدرخشد ز حجله خانه کوه
وان پراگنده نور او ناگاه
راه یابد به جنگل انبوه

ج) مصراع اول و چهارم به یک قافیه و دوم و سوم به قافیه‌ای دیگر است:

اردوی ستم خسته و عاجز شد و برگشت
برگشت، نه با میل خود، از حملهٔ احرار
ره باز شد و گندم و آذوقه به خروار
هی وارد تبریز شد از هر در و هر دشت

در شعر انگلیسی، دوبیتی یکی از رایجترین پاره شعر★ها می‌باشد. طرح قافیه★های آن مانند شعر فارسی از تنوع و گونه گونی برخوردار است. برای مثال در این دوبیتی:

Love, that doth reign and live within my thought, (a)
And built his seat within my captive breast, (b)
Clad in arms wherein with me he fought, (a)
Oft in my face he both his banners rest. (b)

(Earl of Surrey)

طرح قافیه به صورت a b a b است و در دوبیتی زیر:

Oh, Moon! when I look on thy beautiful face (a)
Careering along through the boundaries of space (a)
The question has frequently come to my mind, (b)
If ever I'll gaze on thy glorious behind. (b)

طرح قافیه aa bb می‌باشد.

دوبیتی را در انگلیسی به اعتبار آنکه چهار سطر دارد tetrastich هم گفته‌اند.

دوران استعمار (← تاریخ ادبیات امریکا)

دوران الیزابت **Elizabethan Age**

در تاریخ اجتماعی انگلستان به طور اعم دوران الیزابت نیمهٔ دوّم قرن شانزدهم تا اوایل قرن هفدهم میلادی را در برمی‌گیرد امّا به طور اخص به دوران چهل سالهٔ سلطنت ملکه الیزابت اوّل (۱۶۰۳ ـ ۱۵۵۸) عطف می‌شود. گاه پایان این دوران را مقارن با بسته شدن تماشاخانه‌ها در انگلستان (۱۶۴۲) می‌دانند که در این صورت عصر ژاکوب★ و بخشی از دوران سلطنت چارلز (← دوران چارلز) را هم در برمی‌گیرد. مشخصهٔ عمدهٔ این دوران، شکوفائی و اعتلای هنر و ادبیّات در انگلستان است. در این دوران، شعر★ بدعتهائی (← ابداع) را شاهد بود که از همه مهمتر می‌توان به پیدایش شعر سپید★ و سانه★، اشاره کرد. همچنین در این دوران، نمایش★ انگلیسی به

اوج شکوفائی و اعتلای خود رسید، و در زمینهٔ نثر* و نظم* سبکهای (← سبک) متنوعی پدید آمد.

دوران الیزابت با شعرا و نویسندگانی چون ویلیام شکسپیر، کریستوفر مارلو، سِر فیلیپ سیدنی، ادموند اسپنسر، سِر فرانسیس بیکن، سر والتر رالی، و بِن جونسون یکی از غنی‌ترین دوره‌های خلّاقیت ادبی در تاریخ ادبیّات انگلستان بشمار می‌آید.

دوران انحطاط (← انحطاط)

دوران تیودور **Tudor Period**

در تاریخ اجتماعی انگلستان به سالهای ۱۶۰۳ ـ ۱۴۸۵ میلادی که مقارن با حکومت خانوادهٔ تیودور بود، اطلاق می‌شود.

از میان ده‌ها نویسنده و شاعری که در این دوران پُربار ادبی در انگلستان ظهور کردند، می‌توان از جان‌اسکِله‌تون، سرتوماس‌مور، بن جونسون، و جان دان نام برد.

دوران چارلز **Caroline Period**

در تاریخ اجتماعی انگلستان، این دوران سالهای حکومت چارلز اوّل (۱۶۴۹ ـ ۱۶۲۵) را در برمی‌گیرد. در این سالها، جنگ داخلی در انگلستان در گرفت و شعرا و نویسندگان بسیاری در عرصهٔ ادبی ظهور کردند. از جمله شعرا و نویسندگان پرآوازه در این دوران می‌توان جان دان، جان میلتون، جرج هربرت، توماس کاریو، و کراشا را نام برد.

دوران رُنسانس، نوزائی **Renaissance**

رُنسانس در زبان فرانسه به معنی تجدید حیات و نوزائی است و در اصل از کلمهٔ ایتالیائی rinascimento مشتق شده است و به تجدید حیات ادبیّات روم و یونان باستان پس از قرون وسطی اطلاق می‌شود.

از حیث تاریخی، رنسانس به دوره‌ای عطف می‌شود که پس از قرون وسطیٰ و از اواخر قرن چهاردهم تا اواخر قرن شانزدهم میلادی به تدریج در کشورهای اروپائی پدید آمد. خاستگاه رنسانس، ایتالیا بود و از آنجا نهضت* رنسانس به سایر کشورهای اروپائی راه یافت. در انگلستان، دوران سلطنت ملکه الیزابت اوّل (← دوران الیزابت) و عصر ژاکوب* را در بر می‌گیرد. دورهٔ رنسانس تحوّل و دگرگونی عمیقی در فرهنگ و تمدّن اروپا بر جا نهاد و منجر به پیدایش دیدگاههای تازه‌ای نسبت به جهان و انسان شد به طوری که دوران رنسانس همواره به مفهوم عصر یادگیری، تمدّن، پیشرفت و زمانهٔ تولد اندیشه‌های نوین، بالنده و آزاد و تفکر اومانیستی (← اومانیسم) تلقی می‌شود.

تحوّلات عمده‌ای که در دوران رنسانس رُخ داد یا پیش از آن روی داده بود و موجب پیدایش رنسانس شد، به شرح زیر است:

ـ در زمینهٔ یادگیری: اندیشمندان رنسانس یعنی اومانیست‌ها به احیاء و گسترش زبان یونانی و لاتینی همّت گماشتند و آثار بسیاری از نویسندگان روم و یونان باستان را مورد مطالعه و مداقه قرار دادند. این امر برای نویسندگان موجب افزایش و رُشد اندیشه، و دستیابی به موضوع و سبک*های تازه شد. اختراع ماشین چاپ جریان مذکور را سرعت بخشید.

ـ در زمینهٔ مذهب: اصلاحاتی که مارتین لوثر، رهبر روحانی مسیحی انجام داد و منجر به پیدایش مذهب پیوریتان شد. این مذهب

اساس حاکمیت مطلق کلیسای کاتولیک روم را متزلزل کرد. به موجب آئین پیوریتانیسم (puritanism) انسان بدون وساطت خلیفه و کلیسا در خلوت خویش خدا را عبادت می‌کند. نتیجهٔ این تغییر روش، اهمیّتی است که مذهب پیوریتان برای فرد و فردگرائی پیش کشید.

- در زمینهٔ جغرافیا: اکتشاف سرزمینها و اقلیتهای تازه، مخصوصاً کشف قارهٔ امریکا و راه یافتن به قارهٔ بکر افریقا از طریق راه‌آبی، از یکسو دید تازه‌ای نسبت به جهان و وسعت آن پیش روی انسان اروپائی گشود، و از سوی دیگر امکانات بازرگانی تازه و منابع جدیدی از ثروت را برای اروپائیان فراهم آورد.

- در ستاره‌شناسی و هیئت: در قرون وسطیٰ، اساس علم هیئت بر فرضیهٔ بطلمیوس استوار بود. بنابه این فرضیه، زمین را ثابت می‌دانستند و چنین می‌پنداشتند که افلاک قمری، خورشید و سیارات دیگر به گرد آن می‌چرخند و کواکب ثابت آن را احاطه کرده‌اند. در این نظام، جای بهشت در بالای افلاک و جای جهنّم یا در پائین افلاک (مثل **بهشت گمشده**/ جان میلتون) تصوّر می‌شد یا در اعماق زمین (مثل **کمدی الٰهی**/ دانته). این نظریه در اواخر قرون وسطی توسط کُپرنیک رد شد. در نظریهٔ کپرنیک زمین ثابت نیست بلکه یکی از جمله سیاراتی است که برگرد خورشید می‌چرخند.

مجموعهٔ این تغییر و تحوّلات سبب تغییرات عمده‌ای در ساختار مادی و معنوی زندگی اروپائیان گردید و در نهایت موجب پیدایش دیدگاهی شک‌آلود نسبت به اصول و ارزشهای پیشین شد. پیدایش دوران رنسانس در واقع پیآمدِ تغییرات مذکور بود.

دوران نوزائی (← دوران رنسانس)

دورهٔ ادوارد (← تاریخ ادبیات انگلستان)

دورهٔ انگلیس قدیم (← تاریخ ادبیات انگلستان)

دورهٔ انگلیس میانه (← تاریخ ادبیات انگلستان)

دورهٔ پیش رُمانتیک (← عصر احساسیگری)

دورهٔ جمهوری (← تاریخ ادبیات انگلستان)

دورهٔ جورج (← تاریخ ادبیات انگلستان)

دورهٔ رئالیسم در ادبیات امریکا (← تاریخ ادبیات امریکا)

دورهٔ رمانتیک (← تاریخ ادبیات امریکا)

دورهٔ رنسانس امریکا (← تاریخ ادبیات امریکا)

دورهٔ ساده‌نویسی (← سبک)

دورهٔ سلجوقیان (← سبک)

دورهٔ فلسفه الهیون (← تاریخ ادبیات امریکا)

دورهٔ ملی اول (← تاریخ ادبیات امریکا)

دورهٔ ناتورالیستی در ادبیات امریکا (← تاریخ ادبیات امریکا)

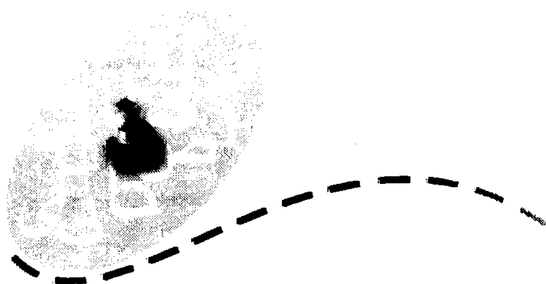
دورهٔ ویکتوریا (← تاریخ ادبیات امریکا)

دیثی رامب /رقص جهنده **Dithyramb**

دیثی رامب در زبان یونانی به معنی آواز و رقص شوریده و دیوانه‌واری است که در جشنوارهٔ مذهبی یونانیان کهن به افتخار دیونوسِ خدا برگزار می‌شده است. به نظر می‌رسد دیثی رامب منشأ تولّد تراژدی* کهن بوده باشد.

به لحاظ آنکه جوهر دیثی رامب به راز خودبیخودی و شور سرمستانه استوار است، شاید بتوان آن را با سماع در سنت دراویش قابل مقایسه داشت.

دیونوسی (← آپولوئی)



ذات (← اگزیستانسیالیسم، مکتب)

ذم شبیه به مدح (← تهکّم)

ذوبحرین (← شعر ملون)

ذوقافتین (← قافیه)

ذولسانین (← ملمع)

ذو وجهین (← ابهام)

ذهنی (← انفسی)

ذهنیت (← انفسی)



راوی **Narrator**

در لغت یعنی روایت* کننده، و در اصطلاح ادبیّات، کسی (و گاهی چیزی) را گویند که داستان* را روایت می‌کند. به سخن دیگر، راوی، شخصیّتی (← شخصیّت) است که نویسنده، حوادث داستان را از زبان او نقل می‌کند. و به طور کلی یا اوّل شخص (من) است یا سوّم شخص. در روایت به شیوهٔ **اول شخص** یا **«من روایتی» (first person narrator)** داستان یا از زاویه دید* شخصیّت اصلی* روایت می‌شود؛ مثل راوی در رمان‌های (← رمان) بوف کور / صادق هدایت و همسایه‌ها / احمد محمود، یا از زاویه دید شخصیّتی فرعی مثل راوی در رمان‌های چشمهایش / بزرگ علوی، این شکسته‌ها / جمال میرصادقی، و قلب تاریکی / جوزف کُنراد. در این شیوهٔ روایت، زاویه دید درونی است.

در روایت به شیوهٔ **سوم شخص (Third person narrator)** نیز داستان یا از زبان و دیدگاه دانای کل و یا از زاویهٔ دید دانای کلّ محدود نقل می‌شود. برای نمونه، رمان‌های کلیدر / محمود دولت‌آبادی و شوهر آهو خانم / علیمحمّد افغانی از زاویه دید دانای کل، و رمان سووشون / سیمین دانشور از زاویه دید دانای کل محدود و همه به شیوهٔ راوی سوم شخص نوشته شده‌اند.

از دیگر شیوه‌های روایت، تک‌گوئی درونی، تک‌گوئی نمایشی* جریان سیّال ذهنی* نامه‌نگاری* (← روایت نامه‌ای) و یادداشت‌نگاری (← روایت یادداشت‌گونه) را باید نام برد.

راوی اِغفالگر **Fallible/Unreliable Narrator**

(در این اصطلاح واژهٔ اغفالگر بدان جهت به کار می‌رود که این راوی* بنا به عللی چون خامی، معصومیّت بیش از اندازه، سادگی، جهالت یا حماقت موجب می‌شود که خواننده از زاویهٔ دید او به تعبیرها و تفسیرهای نادرست و خلاف واقعی نسبت به جریان داستان* برسد و بر این گمان باشد که تعابیر و تفاسیر مزبور مطابق با رأی* و نظر حقیقی نویسنده است حال آنکه چنین نیست.)

راوی اغفالگر، شخصیّتی (← شخصیّت) است که داستان را روایت* می‌کند امّا تعابیر و تفاسیر او از آنچه نقل می‌کند با عقاید و آراء ضمنی و مورد تأیید نویسنده یکی نیست و نویسنده نیز می‌خواهد که خواننده بر این

گمان واهی باقی بماند. هنری جیمز، نویسنده امریکائی قرن نوزدهم، در آثار خود معمولاً از چنین راوی‌ای بهره می‌گیرد و با استفاده از معصومیّت مفرط یا مغالطه کاری و جهالت او، تصاویر نادرستی از ضمیر آگاه ارائه می‌دهد.

استفاده از راوی اغفالگر سبب می‌شود تا زمینه آیرونی*هائی فراهم آید که خواننده اغلب نمی‌تواند از خِلال آنها پی به منظور واقعی نویسنده ببرد و از درک معیارهای سنجش حقیقت در اثر عاجزاند. نمونه‌های کاربرد این نوع راوی را در آثار جیمز، مخصوصاً در داستانهای *The Liar* و *The Aspern Papers* می‌توان یافت. در رمان *Turn of the Screw* از همین نویسنده، کلیدهائی که خواننده را به حقیقت ارزشهای مورد تأیید نویسنده راهبری کند آنقدر نارساست که سبب بروز اِشکال جدّی در فهم داستان می‌شود.

راوی اوّل شخص (← راوی)

راوی بیطرف

Unintrusive/Impersonal Narrator

در حوزهٔ دانای کل* (← زاویه دید) قرار دارد. راوی بی‌طرف، اشخاص داستان* را در جریان عمل داستانی* و به کمک گفتار و کردارشان به فرادید خواننده می‌آورد و نسبت به آنها یا وقایع داستان هیچ تفسیر و توضیحی از خود بیان نمی کند. به طور معمول وقتی راوی سوم شخص باشد، رعایت بی‌طرفی امکان‌پذیرتر است. ارنست همینگوی، داستان‌نویس امریکائی، داستانهای خود را از زبان راوی بی‌طرف نوشته است. شخصیّتها (← شخصیّت) و عنصر تراژیک (← تراژدی) داستانهایش، در ضمن گفتگو* خلق می‌شوند. عمل داستانی بی‌هیچ توضیحی و توصیفی از جانب راوی، فقط نشان داده می‌شود. به عنوان نمونه، در داستان کوتاه* **آدم‌کش‌ها** دو مرد وارد رستورانی می‌شوند. برخورد و گفتگوی میان آنها با صاحب رستوران (جُرج) نشان می‌دهد که آنها اشخاص بی‌ترحّم و فاسدالاخلاقی هستند. پس از بستن دست و پای آشپز و شخص دیگری به اسم نیک، به جرج می‌گویند منتظر یکی از مشتریهای او به نام اُل اَندرسُن هستند تا وقتی وارد کافه شد، او را بکشند.

از حرفهای آنها معلوم می‌شود که هیچ دلیل خاصّی برای کشتن او ندارند. پس از مدّتی وقتی از آمدن شخص موردنظر مأیوس می‌شوند، رستوران را ترک می‌کنند. جرج بلافاصله نیک را به خانهٔ اُل آندرسن می‌فرستد تا جریان را به او خبر دهد.

صحنه‌ای که در زیر نقل می‌شود لحظه‌ای را روایت* می‌کند که نیک وارد اتاق اُل آندرسن شده تا ماجرا را به او بگوید. شرح عکس‌العمل اُل آندرسن با حفظ بیطرفی کامل انجام شده است.

با لباس بیرون روی تختخواب دراز کشیده بود. سرش را روی دو تا بالش گذاشته بود. به نیک نگاه کرد. پرسید: «چی شده؟»

نیک گفت: «تو رستورانِ هِنری بودم که دو نفر اومدن، دست و پای من و آشپز رو بستن و گفتن می‌خوان تو رو بکشن.» وقتی این را گفت به نظر بی‌معنی آمد. اُل آندرسن چیزی نگفت. نیک ادامه داد: «اونا مارو به آشپزخونه بردن. می‌خواستن وقتی میای شام بخوری با

تیر بزننت». اُل آندرسن به دیوار نگاه کرد و چیزی نگفت: «جرج فکر کرد بهتره بیام و بهت بگم.»

اُل آندرسن گفت: «هیچ کاری نمیشه کرد.»

«بهت میگم چه ریختی بودن.»

اُل آندرسن گفت: «نمیخوام بدونم چه ریختی بودن.» به دیوار نگاه می‌کرد.

«نمیخوای به پلیس خبر بدم.»

اُل آندرسن گفت: «نه فایده‌ای نداره.»

«کاری هست که بتونم برات بکنم؟»

«نه هیچ کاری نمیشه کرد.»

«شاید بلوف زدن.»

«نه، فقط بلوف نبوده.»

اُل آندرسن به سمت دیوار چرخید، همانطور که رو به دیوار بود گفت: «فقط اینو می‌دونم که نمی‌تونم تصمیم بگیرم که در بِرَم. تمام روز رو اینجا بودم.»

«نمیتونی از شهر خارج بشی؟»

اُل آندرسن گفت: «نه، دیگه از دررفتن کلافه شدم» و همانطور که به دیوار نگاه می‌کرد: «الان هیچ کاری نمیشه کرد.»

«نمیشه یه کاریش بکنی؟»

«نه، بد آوردم.» با همان صدای بی‌حالت حرف می‌زد. «هیچ کاری نمیشه کرد. بالاخره تصمیم می‌گیرم خارج بشم.»

نیک گفت: «بهتره برگردم و جرج رو ببینم.»

اُل آندرسن گفت: «خوش اومدی.» به نیک نگاه نمی‌کرد. «از اینکه اومدی ممنونم.»

نیک بیرون رفت.

استیصال، بی‌دفاعی و تسلیم محض اُل آندرسن در مقابل مرگ، بدون هیچ اشاره‌ای از سوی راوی، در سخنان و واکنش او نشان داده می‌شود.

راوی خودآگاه **Self-Conscious Narrator**

نویسنده ـ راوی*ای است که در ضمن روایت* داستان* با خواننده از خصوصی‌ترین مشکلات خود برای نوشتن داستانی که هم اکنون می‌خواند، سخن می‌گوید؛ مثل راوی تام جونز/ هنری فیلدینگ، تریسترام شَندی/ لارنس اشترن، در جستجوی گذشته/ مارسل پروست و آتش پریده رنگ/ نابوکوف.

راوی خودآگاه در حوزهٔ زاویه دید درونی (← زاویه دید) جای دارد.

راوی دخالتگر (← راوی دخیل)

راوی دخیل /راوی دخالتگر **Intrusive Narrator**

در حوزهٔ دانای کل (← زاویه دید) قرار دارد. راوی دخیل خود را مُجاز می‌داند تا به هنگام روایت* داستان* آزادانه به اظهارنظر و ارزشیابی دربارهٔ اشخاص، اعمال و انگیزه‌های آنان بپردازد و دیدگاههای خود را نسبت به مسائل و حتّی نسبت به زندگی ابراز دارد.

نویسندگان بزرگی چون هنری فیلدینگ، جین آستِن، چارلز دیکنز، تاکِری، توماس هاردی، داستایوسکی، و لوتولستوی داستانهای خود را با بهره گیری از این راوی نوشته‌اند. برای نمونه، راوی تام جونز/ هنری فیلدینگ در هر فرصتی به توضیح و تفسیر و اظهارنظرِ راجع به وقایع داستان، و شخصیتهای آن می‌پردازد؛ برای نمونه:

خانم دبورا ویلکینز که از جانب ارباب خود موظف به نگهداری و سرپرستی از طفل سر راهی شده است، تصمیم می‌گیرد برای یافتن مادر احتمالی طفل، به دهکده سری بزند.

راوی در اینجا ورود خانم دبورا را به دهکده و عکس‌العمل هراس آلود ساکنین را از این برخورد، آنهم نه به علّت گناهی که از ایشان سر زده یا نزده بلکه فقط به دلیل آزار و اذیّتی که از جانب خانم دبورا ممکن است به آنان برسد، به گریز پرندگان کوچک از پیش روی پرنده‌ای دورپرواز و شکاری تشبیه* می‌کند و در ادامه، جریان داستان را متوقّف می‌کند تا نظر شخصی خود را در این مورد مستقیماً برای خواننده چنین شرح دهد:

منظور من [راوی] از این قیاس آن است تا نشان دهم همانطور که خوی دریدن پرندگان کوچک در نهاد پرندگان شکاری نهفته، تمایل به آزار و تحقیر مردمان بی‌چیز توسط امثال خانم ویلکینز نیز در طبیعت آنها جای دارد. این تمایل، در حقیقت وسیله‌ای است که اینگونه افراد برای جبران بردگی و سرسپردگی مطلق خود نسبت به بالا دستهایشان به کار می‌برند چراکه هیچ چیزی منطقی‌تر از آن نیست که بردگان و متملّقین همان بلائی را بر سر زیردستان خود بیاورند که خود از جانب بالا دستهایشان متحمّل می‌شوند.

(تام جونز: فصل ششم)

راوی در رمان کلیدر / محمود دولت‌آبادی نیز نمونهٔ راوی دخالتگر در داستانهای فارسی است. (← شخصیّت‌پردازی)

رای / راوی سوم‌شخص (← راوی) **Voice**

رأی در لغت به معنی اندیشه، فکر، تدبیر، عقیده، حدس، قصد و عزم است و در اصطلاح ادبیّات می‌توان آن را به معنی حضور نیروئی نظم دهنده، انتخاب کننده و خلاّق به کاربرد که به طور آشکار یا نهان در آثار ادبی حضوری غیرقابل انکار و موضع‌گیری خاصی دارد: نگرش فردی و خاصّ نویسنده یا شاعر خواه‌ناخواه تأثیری اجتناب‌ناپذیر بر رأی او می‌گذارد تا به گونه‌ای آگاهانه یا ناآگاهانه موضع‌گیری کند و به نوعی انتخاب مبادرت ورزد. این نوع موضع‌گیری و انتخاب از رأی نویسنده مایه می‌گیرد. بهار با عنایت به این معنی می‌نویسد: «ما وقتی که اشعار فردوسی را می‌خوانیم، در هر مورد با اشخاص بزرگوار و کریم‌النفس و با غیرت و شجاع روبه‌رو می‌شویم، ما تصوّر می‌کنیم که این کیخسرو یا رستم است که با ما سخن می‌گوید؛ یا انوشیروان است که با ما حرف می‌زند، در صورتی که این همان شاعر است که در پشت پردهٔ اشعار خود ایستاده، و اخلاق اوست که صفات ممّیزهٔ شهریاران و شجعان و بزرگان را برای ما مجسّم می‌نماید.»

(به نقل از باوف)

از بین فلاسفه و اُدبای غرب، تعریف ارسطو از لفظ ethos در کتاب **فنّ بلاغت** ناظر به مفهومی نظیر رأی است. در تعریف ارسطو، هر سخنران هنگام سخنرانی و سخن گفتن، شخصیّتی خاص و متمایز از خود به مخاطبان معرفی می‌کند تا بواسطهٔ آن حمایت و تأیید مخاطبان خود را جلب نماید. هر قدر این تصویر به انسانی درستکار، هوشمند، و نیک‌اندیش شباهت بیشتری داشته باشد، مخاطبان رغبت بیشتری به تأیید دیدگاههای سخنران نشان خواهند داد.

وینَ سی. بوث، منتقد معاصر غربی در این زمینه اصطلاح **مؤلّف ضمنی (implied author)** را به

کار می‌برد و به این وسیله علاوه بر بیان وقوف خواننده نسبت به رأی نویسنده یا شاعر، معرفت او را نسبت به یک حضور کامل و انسانی نیز تبیین می‌کند.

بنا به عقیدهٔ بوث، مؤلّف ضمنی مانند نقابی (← نقاب) که راوی* اوّل شخص به چهره دارد، جزئی از کلّ داستان* است و نویسنده او را به تدریج در جریان داستان به فرا دید می‌آورد. رأی نویسنده خواه مثل آنچه در رمان* تام جونز/ هنری فیلدینگ مشاهده می‌شود، صریح باشد و خواه چون اولیسیز/ جیمز جویس، خیزاب‌ها/ ویرجینیا و ولف، و شازده احتجاب/ هوشنگ گلشیری پنهان باشد، به هر صورت مبیّن آنست که در هر اثر ادبی، در پس صداهای ظاهری آن اثر و در وراء نقاب‌های متنوّع، رأی پنهان و مطلقی حضور دارد که از آنِ مؤلّف است و این همانی است که بر جریان امور نظارت می‌کند. (هم← نقاب/ لحن)

رایم رویال (← پاره شعر چاسری)

رباعی Rubai

در لغت به معنی آنچه که از چهار جزو تشکیل شده و چهارتائی است و در اصطلاح شعر فارسی، شکل خاصّی از دوبیتی* است که مصراعهای (← مصراع) اوّل، دوّم و چهارم آن هم قافیه* باشند. از نظر وزن*، رباعی مرکّب از دوازده هجاست* که تا هجای دهم دو هجای بلند و دو هجای کوتاه متناوباً در پی هم واقع می‌شوند و هجاهای یازدهم و دوازدهم به اندازه‌ای است که با وزن «لاحول ولا قوّة الا بالله» باشد. معنی رباعی معمولاً در مصراع آخر تکمیل می‌شود. رباعیّات خیّام از بهترین نمونه‌های رباعی در شعر فارسی به شمار می‌آید. برای مثال:

اسرار ازل را نه تو دانی و نه من
وین حرف معمّا نه تو خوانی و نه من
هست از پس پرده گفتگوی من و تو
چون پرده برافتد نه تومانی و نه من

نمونه‌های دیگر:

غازی به ره شهادت اندر تک و پوست
غافل که شهید عشق فاضل‌تر از اوست
فردای قیامت این بدان کی ماند!؟
کان کشتهٔ دشمن است و این کشتهٔ دوست

(ابوسعید ابوالخیر)

گفتی که: به وقت مجلس افروختنی
برگو که: چه نکته‌هاست آموختنی
ای بی‌خبر سوختهٔ سوختنی
عشق آمدنی بود، نه آموختنی

(حکیم سنائی غزنوی)

قالب* رباعی خاص شعر* فارسی است و با ترجمهٔ رباعیّات حکیم عمر خیّام توسّط ادوارد فیتز جرالد به ادبیّات انگلیسی راه یافت؛ برای نمونه:

Awake! for morning in the Bowl of Night
Has flung the stone that puts the Stars to flight:
And Lo! The Hunter of the East has caught
The Sultan's Turret in a Noose of light.

ربطی (← انسجام)

رثا (← مرثیه)

رجز / صنعت (← وزن)

رجوع (← مدح شبیه به ذم)

ردالصدر (← تکرار)

ردالصَّدرالیٰ العَجُز / سر بُنی Epanastrophe

صَدْر در لغت به معنی سینه، بالا، طرف بالا، جزو اول از مصراع* اوّل هر بیت* و عَجُز به

معنی دنبالهٔ چیزی و آخرین کلمهٔ مصراع دوّم از هر بیت است. در صنایع بدیع* اگر کلمهٔ آخر بیتی را در ابتدای بیت بعد بیاورند، صنعت ردالصدر الی العجز پدید می‌آید، برای نمونه:

قوام دولت و دین روزگار فضل و هنر
ز فضل وافر تو یافت زیب و فرّ و **نظام**
نظام ملّت و ملکی، عجب نباشد اگر
به رونق است در این روزگار کلک و حسام

و نیز:

پایم امروز فرو رفت به گنجینهٔ **کام**
کامم امروز برآمد به مراد دل خویش

میرجلال‌الدین کزازی در کتاب بدیع برای این صناعت با استناد به رشیدوطواط، ملاحسین واعظ کاشی، و نجفقلی میرزا از ۶ الی ۱۶ گونه نام می‌برد که برخی از این انواع در اینجا نقل می‌شود:

-تکرار واژه‌ای یگانه در آغاز و انجام بیت و این همان ردالصدر الی‌العجز است:

پری زمردم اگر دل برد به جلوه گری
تو، آدمی بچه، دل می‌بری ز دست **پری**

حافظ

و:

قرارا زدل من ربود آن نگار،
بدان عنبرین طرّهٔ **بی‌قرار**.
نگار است رخسارهٔ من زخون،
ز هجران رخسارهٔ آن **نگار**.

رشید وطواط

-دو واژه همگون از گونهٔ جناس تام (← جناس) است:

روی جانان طلبی، آینه را قابل ساز
ورنه، هرگز گل و نسترن ندمدز آهن و **روی**

حافظ

-دو واژهٔ تکراری در آغاز و انجام هم‌ریشه باشند:

بشکیب، از یرا که همی دست نیابد
بر آرزوی خویش مگر مورد **شکیبا**

ناصرخسرو قبادیانی

بیازردی مرا بی هیچ حجّت
ز من هرگز تو را نابوده **آزار**

رشید وطواط

-نوع دیگری که از گونهٔ ردالصدرالیٰ العجز به شمار می‌آید آنست که آغاز و انجام مصراع* کلمه‌ای تکراری باشد:

می کنون آور، که بستد گونهٔ نازنگْ **می**،
جان کنون پرور، که رَزْبان بستد ازانگورجان

عثمان مختاری

(صص ۷۳-۶۹ زسب ۳)

در انگلیسی، با اندکی اختلاف اینگونه تکرار* را epanastrophe می‌نامند. برای نمونه:

For Lycidas is *dead dead* ere his prime.

(Milton)

رد العَجُزالی الصَدر / بَنسَری

Metabole/Serpentine Verse

عَجُزْ در لغت به معنی دنباله، و صَدْر به معنی بالا، طرف بالا و سینه است. رد العَجُزْ الیٰ الصَدْر در اصطلاح از جمله تکرار*هاست و آن است که شاعر نخستین کلمهٔ یک بیت* یا مصراع* را در پایان بیت بعدی بیاورد. برای مثال:

عصا بر گرفتن نه مُعجز بود
همی اژدها کرد باید **عصا**

غضایری

در بلاغت* انگلیسی این صناعت را metabole گویند و بیتی را که این قسم تکرار

در آن باشد Serpentine verse نامند.

ردالقافیه (← تکرار)

ردف (← ردیف)

ردیف **Radif / Identical Ending syllable**

ردیف در سنّت نظم* فارسی «یک یا چند کلمهٔ مستقل و جدا از قافیه* است که در همهٔ بیت*ها عیناً تکرار شود و شعر در معنی و وزن به آن احتیاج داشته باشد.

(فافد)

جای ردیف در پایان مصراع‌های* هم قافیه و درست پس از قافیه است.

برای نمونه:

مرا بسود و فرو ریخت هرچه دندان **بود**
بود چراغ لابل چراغ تابان **بود**

رودکی

که بعد از **دا** و **با** هرچه می‌آید ردیف است، یا:

هر شب اندیشهٔ دیگر کنم و رأی **دگر**
که من از دست تو فردا بروم جای **دگر**

سعدی

دا و **جا** قافیه هستند و هرچه بعد از آنها آمده ردیف است.

دکتر محمدرضا شفیع‌کدکنی در کتاب موسیقی شعر می‌نویسد که ردیف از ویژگی‌های شعر ایرانیان است زیرا تحقیقات نشان می‌دهد در هیچیک از زبانهای عربی، ترکی یا اروپائی ردیف یافت نمی‌شود و حضور تفنّنی ردیف در اشعار این زبانها حاصل تلاشی آگاهانه و تصنعی است نه پیامد طبیعی ساختمان این زبانها. تنها زبانی که ردیف در آن بطور طبیعی مانند زبان فارسی به کار می‌رود، زبان سانسکریت و هندی می‌باشد.

دکتر شفیعی‌کدکنی در بیان عللِ وجود ردیف در شعر فارسی و نبودِ آن در شعر عربی از دو عامل موسیقائی و زبانشناختی (← زبانشناسی) نام می‌برد. از نظر موسیقائی ساختمان زبان عربی بدلیل برخورداری از ویژگیِ اِعراب‌گذاری به گونه‌ای است که امکان نامحدودی به کشیدگی هجا*های پایانی کلمات می‌دهد و این امر به تکمیل موسیقی بیت و تنظیم آن با بحر* شعر کمک شایانی می‌کند: امّا در زبان فارسی، فقدانِ اِعراب‌گذاری، شاعر را به اتخّاذ خط‌مشیِ دیگری وادار می‌سازد که بتواند کمبودِ مزبور را جبران نماید و آن استفاده از یک یا چند کلمهٔ مستقل و عیناً مکرر بعد از قافیه است.

از حیث زبانشناسی، برعکس، زبان فارسی امکاناتی دارد که زبان عربی از آن محروم است و آن وجود افعال ربطی «استن»، «بودن»، «گشتن» «شدن» و غیره است؛ برای مثال وقتی در عربی گفته شود «زید فی الدار» ترجمهٔ لفظ به لفظ آن می‌شود «زید در خانه» حال آنکه در فارسی برای تکمیل معنی این عبارت و تبدیل آن به جمله، ذکر فعل ربطی «است» یا مشتقات آن ضروری می‌باشد. این امکان و ضرورت یکی از علل با اهمیّت زبانشناختی برای وجود طبیعیِ ردیف در شعر فارسی می‌تواند باشد.

(به مش رک)

چنانچه با همین رویکرد به زبان انگلیسی نگاه کنیم در می‌یابیم که تفاوت عمده زبان فارسی و انگلیسی در درجهٔ اول مربوط به کیفیت موسیقائی این دو زبان است: موسیقی زبان فارسی بر امتداد هجاها استوار است حال آنکه موسیقی زبان انگلیسی با ضرب‌آهنگ*

هجاها شکل می‌گیرد. اما در زبان انگلیسی و در نوعی قافیه که به آن قافیهٔ متواتر* و متراکب* گویند، چیزی مانند ردیف رخ می‌دهد. در قافیه متواتر، کلمات هم قافیه بجای یک هجا از دو هجا، و در قافیهٔ متراکب، قافیه از سه هجا تشکیل می‌شود. در این حالت معمولاً آخرین هجا یا هجاهای کلمات قافیه عیناً تکرار می‌شوند که پدیده‌ای نظیر ردیف است امّا تفاوت چنین پدیده‌ای با ردیف فارسی در آنست که ردیف کلمه‌ای مستقل است حال آنکه هجاهای مکرر، کلمات مستقلی نیستند. برای نمونه کلمات هم قافیه bending و ending هریک از دو هجا تشکیل شده است.

bend + ing / end + ing

بخش قافیه‌ای این دو کلمه همان end و bend است، و حال آنکه ing پایانی حکم ردیف را دارد. همچنین در کلمات: rhino ce rous/ prepo ce rous هجاهای prepo و rhino قافیه هستند و هجاهای مکرر cerous ردیف گونه.

با عنایت به این ویژگی‌ها نگارنده برای ردیف که معادلی ندارد همان کلمهٔ radif یا عبارت Identical ending syllable(s) را پیشنهاد می‌نماید.

یکی از نمونه‌های زیبا و نادر کاربرد ردیف به عنوان کلمه‌ای مستقل در شعر کوتاه مرغ دریائی سرودهٔ آگدن ناش یافت می‌شود:

Hark to the whimper of the ses-gull
He weeps becaus he's not an ea-gull
Suppose you were, you silly sea-gull
Could you explain it to your she-gull?

ترجمه:

بسپار گوش به آوای حزین مرغ دریائی

می‌گرید زانکه نیست او شهپرمنْ مرغ هوائی

گیرم که چنین باشد، ای بیخرد، ای مرغ دریائی

چه‌سان می‌توانی تو اقرار کنی این نکته بر آن (دلبر دریائی؟)

در این شعر کلمهٔ gull که در هر چهار قافیه تکرار شده کلمه‌ای مستقل و به معنی مرغ دریائی است. شاعر کلمات sea و she را قافیه کرده و با استفاده از جناس* ناقصی که بین دو کلمهٔ eagl (عقاب) و شکل تحریف شدهٔ ea-gull برقرار می‌کند، این دو کلمه را نیز قافیه می‌سازد

دکتر شفیعی ارزش‌های زیباشناختی ردیف را در مواردی بر می‌شمرد که به اختصار در اینجا نقل می‌شود: از نظر موسیقی کمک به تکمیل قافیه می‌کند. علی‌رغم ایجاد محدودیت، از نظر معانی و تداعی* های شاعرانه، آزادی بیشتری به شاعر می‌دهد. از نظر تأثیری که در ایجاد تعبیرات خاصّ زبان شعر و توسعهٔ مجاز*ها و استعاره*ها دارد برای مثال استفاده خاقانی از فعل «ریخت» و خلق ترکیب مجازی «شکر ز آوا ریخته» در این شعر:

طاق‌ابروان‌رامش‌گزین در حسن طاق و جفت کین
بر زخمهٔ سحر آفرین شکر ز آوار ریخته

تنها زیانی که ردیف به شعر می‌رساند افزودن قید و تکلّف مضاعف به قید قافیه است.

رفعت The Sublime

رفعت در لغت به معنی بلندی، والائی، و اعتلا

است. در مباحث نقد ادبی* کلاسیک* این واژه نخستین‌بار در جزوهٔ *On the Sublime* که در قرن اول میلادی نوشته شده و تألیف آن را به لانگینوس رومی نسبت داده‌اند، به عنوان آرمانی ادبی و به معنی فضیلتی برتر تعبیر می‌شد که در آن عوامل رفعت یعنی افکار بزرگ، احساسات عالی، زبان فاخر، کلام فصیح و شیوا، و همنشینی متناسب این عوامل در کنار یکدیگر، با یکدیگر در هماهنگی و سازگاری کامل به سر می‌برند. این آرمان مخصوصاً در قرن هجدهم و بعد در دوران شکوفائی رمانتیسم* مورد اعتنا و توجهٔ ادبای غرب قرار گرفت.

رقص جهنده (← دیثی رامب)

رقطا (← حذف روابط)

رکن / پایه Foot

در اصطلاح شعر* فارسی که وزن* آن کمّی* و «مبتنی بر توالی خاصی از هجا*های کوتاه و بلند در یک مصراع*» (آبعوق / ص ۱۷) است، رکن به دو معنی عطف می‌کند:

اول: هر یک از آهنگ‌های سه گانه‌ای است که از ترکیب صداهای متحرک و ساکن (مصوت و صامت) بدست می‌آید و مدار اوزان عروضی را می‌سازد. ارکان سه گانه عبارتند از:

۱ـ **سبب** و آن بر دو قسم است:

سبب خفیف: آهنگی است که از ترکیب یک متحرک (ه) و یک ساکن (ا) تشکیل می‌شود، مثل مَنْ ـ تَنْ ـ سَرْ ـ بَرْ (ها) سبب خفیف برابر با یک هجای بلند است (ـ)

سبب ثقیل: آهنگی است که از ترکیب دو متحرک متوالی درست می‌شود مانند: همه ـ رمه (هه). سبب ثقیل برابر با دو هجای کوتاه است (UU).

۲ـ **وتد** pag در لغت به معنی میخ است و در اصطلاح عروض* فارسی از ارکان (← رکن) عروضی است و آن بر دو قسم است: وتد مقرون و وتد مفروق.

وتد مفروق: عبارتست از متحرک + ساکن + متحرک، مثل نامه، جامه، باره (هاه) یا (U–). وتد مفروق برابر با یک هجای بلند و یک هجای کوتاه است.

وتد مقرون: متحرک + متحرک + ساکن، مثل چَمَن، سَمَن (هها) یا (U-). وتد مقرون برابر با یک هجای کوتاه و یک هجای بلند است.

۳ـ **فاصله:** Stay

در لغت مسافت، شبه که میان هر دو مروارید و جز آن در رشته کشند، آخر آیهٔ قرآن، و آن به منزلهٔ قافیه* است. در شعر* و در اصطلاح عروض* فارسی، از ارکان اوزان عروضی است که بر دو قسم می‌باشد: فاصلهٔ صغریٰ و فاصلهٔ کبریٰ.

فاصله صغری: سه متحرک و یک ساکن، مثل شِنَوَم، بِرَوَم (ههها) یا، دو هجای کوتاه و یک هجای بلند (UU-).

فاصلهٔ کبری: چهار متحرک و یک ساکن، مثل بِبَرَمَش، بخوانمش (هههها) یا، سه هجای کوتاه و یک هجای بلند (UUU-).

در علم آواشناسی* جدید این سه رکن (سبب، وتد، فاصله) برابر با سه هجای عروضی هستند که هر یک از نظر کمیّت عبارتند از:

هجای عروضی بلند: ۱) از صامت + مصوت کوتاه + صامت، مثل: مَن man، زن

zan. علامت آن (–) است.

۲) صامت + مصوت بلند؛ مثل با baa ـ بو buu ـ بی bii (ـ).

هجای عروضی کوتاه: صامت + مصوت کوتاه، مثل نه ـ که ـ چو (U)، بدین ترتیب هجاهای بلند هر یک مرکب از سه واک یا حرف عروضی است (زیرا مصوت بلند برابر با دو واک است) و هجای کوتاه برابر با دو واک می‌باشد. به لحاظ عدد هجا، ارکان وزن شعر فارسی در چهار دسته جای می‌گیرند:

دسته اول: یک هجائی: سبب خفیف: متحرک + ساکن (ها) مثل «گَر».

دسته دوم: دو هجائی: در این دسته سه رکنِ سبب ثقیل، وتد مقرون و وتد مفروق قرار می‌گیرند مثل: دلِ (ہہ) ـ مَرا (ہہا) ـ خسته (ہاہ).

دسته سوم: سه هجائی: فاصله صغری مرکب از دو متحرک + یک متحرک و یک ساکن (سبب ثقیل + سبب خفیف) (ہہہا) مثل: نکنی.

دسته چهارم: چهار هجائی: فاصلهٔ کبری مرکب از دو متحرک + دو متحرک و یک ساکن (سبب ثقیل + وتد مقرون) مثل: بِنَرَوم (ہہہہا)

چون از ترکیب و توالی این ارکان با یکدیگر اجزاء یا افاعیل عروضی حاصل می‌شود، رکن به معنی افاعیل عروضی نیز می‌باشد. برحسب نحوهٔ ترکیب (سبب، وتد، فاصله) سه نوع **افاعیل یا ارکان عروضی** بدست می‌آید:

یک سبب و یک وتد
دو سبب و یک وتد
یک وتد و یک فاصله

چنانچه افاعیل از رکن‌های یکسان تشکیل شده باشد بسیط هستند مثل آنکه هر دو از یک سبب خفیف و یک وتد مفروق تشکیل شده باشند. امّا چنانچه افاعیل از رکن‌های متفاوت درست شده باشند، متشابه‌اند. در این ترکیب اختلاف میان دو رکن متشابه یا در کمیت است یا در کیفیت. برای مثال اختلاف بین فعولن و مفاعیلن کمّی است زیرا فعولن از مفاعیلن یک سبب کمتر است:

فَعُو ہہا (وتد مقرون) } فعولن ہہاہا (U– –)
لُن ہا (سبب خفیف) }

مَفا ہہا }
عی ہا } مفاعیلن ہہاہاہا (U– – –)
لُن ہا }

هر دو افاعیل با وتد مقرون شروع می‌شوند امّا فعولن دارای یک سبب خفیف است در حالی که مفاعیلن دارای دو سبب خفیف است یعنی دارای یک رکن اضافه است. چنانچه ترتیب قرار گرفتن سبب و وتد در افاعیل با یکدیگر تفاوت کند، اختلاف میان آنها کیفی خواهد بود مثل اختلاف بین مستفعلن با مفعولات که «تألیف هر یک از دو سبب خفیف و یک وتد است الا آنکه وتد در یکی مجموع [مقرون] است و در دیگری مفروق».
(فع ص ۱۴)

اجزا یا افاعیل عروضی که مدار اوزان و بحور هستند، مشتمل بر ده جزو می‌باشند:

دو جزو پنج حرفی یا خماسی، و هشت جزو هفت حرفی یا سباعی به این قرار:

۱ ـ فَعُولُن: وتد مقرون (فعو) + سبب خفیف (لُن)

۲ ـ فاعِلُن: سبب خفیف (فا) + وتد مقرون (عِلُن)

۳ـ فاعلاتُن: سبب خفیف (فا) + وتد مقرون (عَلا) + سبب خفیف (تُنْ)
۴ـ مفاعیلن: وتد مقرون (مَفا) + سبب خفیف (عی) + سبب خفیف (لُنْ)
۵ـ مستفعِلُن: سبب خفیف (مُس) + سبب خفیف (تُفْ) + وتد مقرون (عِلُنْ)
۶ـ متفاعِلُن: فاصله صغری (مُتَفا) + وتد مقرون (عِلُنْ)
۷ـ مفاعلتن: وتد مقرون (مُفا) + فاصلهٔ صغری (عِلَتُنْ)
۸ـ مفعولات: سبب خفیف (مَفْ) + سبب خفیف (عو) + وتد مفروق (لات)
۹ـ فاعِ لاتُن: وتد مفروق (فاعِ) + سبب خفیف (لا) + سبب خفیف (تُنْ)
۱۰ـ مُسْ تفعِ لُنْ: سبب خفیف (مُسْ) + وتد مفروق (تَفْعِ) + سبب خفیف (لُن)

در نظام آواشناسی و عروض جدید تقطیع★ افاعیل به ترتیب زیر است:

۱ـ فَعُولُنْ: U--
۲ـ فاعِلُنْ: -U-
۳ـ فاعلاتن: -U--
۴ـ مفاعلین: U---
۵ـ مستفعلن: --U-
۶ـ متفاعِلن: UU-U-
۷ـ مفاعلتن: U-UU-
۸ـ مفعولات: ---U
۹ـ فاعِلاتن: -U--
۱۰ـ مس‌تفعِ‌لن: --U-

(فع /اَبعوق/بوقوع)

در نظام عروضی شعر انگلیسی که وزن آن ضربی (← وزن) است، هر رکن مجموعهٔ چند هجاست که یکی تکیه★دار و یک یا دو هجای دیگر بدون تکیه است. به لحاظ نقشی که ارکان عروض انگلیسی در تشکیل اوزان دارد، این ارکان برابر با افاعیل عروض شعر فارسی می‌باشند. تعداد ارکان عروض انگلیسی شش جزو است بدین قرار:

(علامت U برای هجای بدون تکیه، و / برای هجای تکیه‌دار به کار می‌رود).

1_ iamb : U / : Cŏntról
2_ anapest : UU / : Cŏntrădíct
3_ trochee : / U : stúpĭd stu pid
4_ Dactyl : / UU : Clúmsĭnĕss
5_ spondee : / / : snów stórm
6_ pyrrhic : UU : ĭn thĕ

از ترکیب تعداد معینی از هر یک از ارکان در هر سطر شعر، وزن شعر انگلیسی درست می‌شود.

رمان Novel

واژهٔ انگلیسی novel از کلمهٔ ایتالیائی novella (← ناوِلا) به معنی «کوچک و نو» اقتباس شده است. امّا در دیگر زبانهای اروپائی به جای کلمهٔ ناول، از واژهٔ رمان استفاده می‌شود که از رمانس★ مشتق است. رمان در اصطلاح، روایتی (← روایت) نسبتاً طولانی است که شخصیّتها (← شخصیّت) و حضورشان را در سازمان‌بندی مرتّبی از وقایع و صحنه‌ها تصویر کِند. تعداد کلمات رمان از ۳۰ الیٰ ۴۰ هزارتا کمتر نیست و حداکثری برای طول و اندازهٔ واقعی آن وجود ندارد. هر رمان، شرح و نقلی است از زندگی و در برگیرندهٔ عواملی چون کشمکش★ شخصیّت، عمل داستانی★ صحنه★، پیرنگ★ و درونمایه★ می‌باشد.

در زبان فارسی، چون نویسندگان ایرانی نخستین‌بار بواسطهٔ ترجمهٔ رمان‌های فرانسوی با این گونه از ادبیات داستانی* آشنائی یافتند، لفظ رمان برای آن رایج و معمول شد.

از حیث تاریخی، رمان را زاییدهٔ عواملی به شرح زیر دانسته‌اند:

- ظاهراً منشأ رمان، از جهتی قصّه‌های* کوتاه و منثوری بوده است که در قرن چهاردهم در ایتالیا رواج داشت و به آن نوول* می‌گفتند. مشهورترین این قصّه*ها، مجموعهٔ دِکامرون/ بوکاچیو است.

- روایت پیکارسک را سَلَف دیگر رمان دانسته‌اند. این قسم روایت در قرن شانزدهم در اسپانیا پدید آمد و به سایر نقاط اروپا راه یافت. دون‌کیشوت/ سروانتس (اسپانیائی) و ژیل بلا/ لوساژ (فرانسوی) از نمونه‌های درخشان و اوّلیهٔ روایت پیکارسک است.

- دیگر منبع الهام* رمان، نوع ادبی (← انواع ادبی) خاصّی است که در قرن هفدهم در انگلستان پدید آمد و به آن "The character" می‌گفتند. در این نوع ادبی، نویسندگان طرح*هائی کلّی و قلم‌انداز از اشخاص مختلف و شیوه‌های کلّی زندگی آنان به قلم می‌کشیدند.

امّا رمان به معنی امروزی و با کسب جنبه‌های فنّی، از اوایل قرن هجدهم در انگلستان پدید آمد. دانیل دفو در سال ۱۷۱۹ رمان رابینسون کروزونه و در سال ۱۷۲۲ رمان مول فلاندرز را نوشت. این رمان‌ها هر دو از ساختار* روایت پیکارسک برخوردارند و پیرنگ آنها از اتّصال حوادث استقلال یافته (← حادثهٔ مستقل) تشکیل شده است. در این رمان‌ها، نویسنده اشخاص اصلی (← شخصیّت اصلی) را در موقعیتهای حادثه‌ای گوناگونی قرار می‌دهد، به همین سبب دانیل دفو را آغازگر رمان حادثه‌ای* نامیده‌اند.

ولی نخستین کسی که نوشتن رمان شخصیّت را آغاز کرد ساموئل ریچاردسون بود که در سال ۱۷۴۰ رمان پامِلا را نوشت.

تمییز رمان حادثه‌ای از رمان شخصیّت چندان آسان نیست امّا می‌توان گفت در نوع اوّل، تمرکز داستان به طور عمده بر عملکرد شخصیّتها و سرانجامِ داستان متمرکز است حال آنکه در رمانِ شخصیّت بر انگیزهٔ اشخاص در ارتکاب اعمال و بر جریان تحوّل و دگرگونی فردی آنان تأکید می‌شود.

در زبان فارسی، نویسندگان ایرانی نخستین‌بار با ترجمهٔ رمان‌های فرانسوی مثل تلماک/ فنلن به ترجمهٔ علی‌خان ناظم حکمت (۱۳۰۴ هق) و رمان‌های کنت‌مونت کریستو، سه تفنگدار، لوئی چهاردهم/ الکساندر دوما ترجمهٔ شاهزاده محمّد طاهر میرزااسکندری با رمان آشنائی پیدا کردند و بعداً از این طریق رمان‌های انگلیسی، آلمانی، و ترکی را شناختند. امّا از حیث سابقه، نخستین قصّه‌های بلند فارسی که بر محور حوادث تاریخی پیش از اسلام استوار بود تا رسیدن به حدّ رمان هنری فاصلهٔ بسیار داشت، اگرچه نوشتن اینگونه قصّه‌ها در عرصهٔ داستان‌نویسی، زمینه‌ای نو پیش روی نویسندگان باز کرد. از نوع این قصّه‌های بلند، سمک عیّار و دارابنامه را می‌توان نام برد.

نخستین نویسنده‌ای که تلاشی تازه برای

نوشتن رمان به شیوهٔ اروپائیان آغاز کرد، محمّدباقر میرزا خسروی بود که یک رمان تاریخی به نام شمس وطُغرانوشت. این رمان سه جلد است و هر جلد نامی جداگانه دارد: جلد ۱، شمس‌وطغرا، جلد ۲، ماری ونیسی؛ جلد ۳، طغرل و همای. موضوع رمان شمس و طغرااز وقایع دوران حکومت مغولان برگزیده شده است و تاریخ نگارش آن ۲۸ ـ ۱۳۲۷ هجری قمری می‌باشد. در این رمان، اگر چه نویسنده تحت تأثیر رمان‌های آلکساندر دوما کار تازه‌ای انجام داده است، قهرمانان و نوع عشق آنها به یکدیگر بیشتر به قصّه‌ها و منظومه‌های عشقی ایرانی شباهت دارد.

نویسندهٔ دیگری که آغازگر رمان تاریخی بوده است، شیخ موسیٰ کبودر (تر) آهنگی است که رمان عشق و سلطنت یا فتوحات کورش کبیر را در سال ۱۳۳۴ ه‍ق. به پایان رسانید. موضوع این داستان از مطالب تاریخی هرودوت، مورّخ یونانی دربارهٔ تولّد و حکومت کورش اقتباس شده است.

پس از این دوتن باید از میرزا حسن‌خان بدیع نصرت‌الوزاره با رمان داستان باستان یا سرگذشت کورش (۱۲۹۹ ش)، صنعتی‌زاده با رمان‌های دام گستران یا انتقامخواهان مزدک (۴۴ ـ ۱۳۳۹ ه‍ق.) و رمان مانی نقّاش (۱۳۴۵ ه‍ق.) نام برده شود.

دستهٔ دوم از رمان‌های اوّلیهٔ ایرانی به موضوعات و واقعیّات اجتماعی می‌پرداختند. از جملهٔ این دسته باید تهران مخوف (۱۳۴۱ ه‍ق.) به قلم مشفق کاظمی را نام برد. این رمان بر محور زندگی جوان اشراف‌زاده‌ای دور می‌زند که به فقر و تنگدستی دچار شده است و در همین حال گرفتار عشق دختر عمّهٔ ثروتمند خود می‌شود.

در زمینه‌های دیگر اجتماعی، عبّاس خلیلی روزگار سیاه (مهر ۱۳۰۳)، انتقام (مرداد ۱۳۰۴)، انسان (۱۳۰۴) و اسرار شب (فروردین ۱۳۰۵) را نوشت و حاجی میرزا یحییٰ دولت‌آبادی رمان شهرناز را به رشتهٔ تحریر درآورد. موضوع غالب این رمان‌ها، عشقهای ناکام، بدبختی و مظلومیّت زنان بوده است.

در این میان اوّلین رمانی که موضوع متفاوتی داشت مجمع دیوانگان/ صنعتی‌زاده بوده است (۱۳۰۳ ش). مجمع دیوانگان در عین حال اوّلین رؤیای مدینهٔ فاضله و اوّلین رمان آرمانشهری (← ادبیات آرمانشهر) در زبان فارسی محسوب می‌شود.

(اصتن)

امّا ظهور حقیقی رمان در زبان فارسی تحت تأثیر دو جریان رخ داد: اول کاربرد زبان ساده در نثر* توسط علی‌اکبر دهخدا در مجموعهٔ مقالات چرند و پرند و دوّم با آثار محمدعلی جمال‌زاده که با استفاده از زبان مردمی و محاوره‌ای و با توصیف مفصّل شخصیّتها، رمان را به ابزاری فعّال، زنده، و کارآمد در عرصهٔ داستان‌نویسی معاصر ایران بدل کرد (رمان‌های قلتش دیوان، صحرای محشر و راه آب‌نامه).

قالب رمان در داستان‌نویسی مغرب زمین که خاستگاه اصلی رمان است از نیمه دوم قرن نوزدهم جایگزین بسیاری از دیگر قالب*های ادبی شده است.

امروزه با به کارگیری امکانات تازه در زمینه

زاویه دید*، کاربرد نماد*، صناعات سینمائی، و نیز بدعتگذاری (← بدعت) در قالبهای (← قالب) داستانی و استفاده از مضامین (← مضمون) نو رمان به مراحل تازه‌ای از رشد و کمال نائل شده است و از امکانات بیانی گسترده‌ای بهره می‌گیرد. این مسئله به پیدایش اقسام متنوعی در رمان‌نویسی منجر شده است که از آن جمله می‌توان به رمان روانشناختی* رمان تبلیغی* رمان ناحیه‌ای* رمان مراسله‌ای* و... اشاره کرد. علاوه بر اینها، تجربه‌گرائی دهه‌های اخیر در عرصه رمان‌نویسی موجب افراطی‌گری‌های بنیادین و ظهور انواع تازه‌ای از رمان مثل رمان‌نو*، ضدرمان*، رُمانِ انعکاسی* و غیره شده است.

رمان احساسیگرانه

Novel of Sensibility / Sentimental Novel

نوعی رمان* که در قرن هجدهم در انگلستان رواج یافت. موضوع رمان احساسیگرانه بر این نکته استوار است که پیروی از اخلاق نیکو و حفظ شرافت، در نهایت پاداشی نیکو در پی دارد. به دیگر سخن آنچه در اصطلاحْ عدالت ادبی* نامیده می‌شود، در رمان احساسیگرانه نشان داده می‌شود.

نویسنده در این نوع رمان مانند کمدی احساسیگرانه* مردم طبقهٔ متوسط را به عنوان قهرمانان داستان* برمی‌گزیند و به پیروی از طرز تفکّر آنان، بیان احساسات را تجلّی زهد و تقوا می‌داند. در این قسم رمان، احساسات و هیجانات عاطفی اشخاص به طرزی مبالغه*آمیز نشان داده می‌شود. از بین رمان‌های احساسیگرانه در ادبیّات انگلیسی می‌توان پامِلا/ ساموئل ریچاردسون را نام برد.

در این رمان، نویسنده تلاشهای دخترک پیشخدمتی را به تصویر می‌کشد که در همه حال و با وجود فشارهای بسیار، شرافت و پاکدامنی خود را حفظ می‌کند.

در داستان‌نویسی فارسی، رمان‌های هما/ محمد حجازی و من هم گریه کرده‌ام/ جهانگیر لیلی از نوع رمان احساسیگرانه محسوب می‌شوند.

رمان اعترافی **Confessional Novel**

شاخه‌ای از ادبیّات اعترافی* است و آن رمانی (← رمان) است که نظیر ترجمهٔ احوال* و زندگینامهٔ شخصی* می‌باشد. رمان اعترافی به شیوهٔ اوّل شخص (← راوی اول شخص) روایت* می‌شود. از نمونه‌های آن می‌توان سقوط/ آلبرکامو و حرف و سکوت/ محمود کیانوش را نام برد. (اد)

رمان برگشتی / رمان انعکاسی

Involuted / Reflexive Novel

نوعی رمان نو* است. همانطور که از عنوان آن بر می‌آید شیوهٔ عمل رمان برگشتی یا انعکاسی بر ثبت ادراکات حسّی راوی خودآگاه* آن استوار است و در مرکز آن باز یک راوی خودآگاه دیگر قراردارد و به نوبهٔ خود ادراکات حسّی او را ثبت می‌کند و این زنجیره می‌تواند تا هر کجا که نویسنده بخواهد و بر حسبِ مهارت او در پیچاندن خواننده ادامه یابد. نمونهٔ درخشان چنین رمانی، جاعلان آندره ژید است (۱۹۲۶). این رمان یادداشتهای روزانهٔ یک نویسنده راجع به رمانی است که می‌نویسد و آن رمان هم به نوبهٔ خود یادداشتهای روزانهٔ یک نویسنده است که میخواهد رمانی بنویسد. به این

ترتیب آنچه بدست می‌آید یادداشت‌های متوالی از زنجیرهٔ موضوعاتی است که مثل تصاویر تو در تو هر کدام موضوع تصویر بعدی می‌باشد و همه آنها انعکاس وضع ذهنی راوی است. نمونهٔ دیگر آتش رنگ پریده / ناباکوف است. در این رمان ناباکوف با استخدام جناس*ها و شوخی‌های چند زبانه، در آمیختن اطلاعات محرمانه راجع به پروانه‌ها (علمی که خودش در آن دانشمند برجسته‌ای بود)، و شگردهائی از بازی شطرنج، جدول، و سایر بازی‌ها به نقیضهٔ* سایر رمانها و رمان خود می‌پردازد و دام‌های بسیاری بر سر راه خواننده بی‌احتیاط می‌نهد.

این شگردها همانست که گاه در آثاری با عنوان ضد رمان* به کار می‌روند.

رمان پرولتاریا (← رمان تبلیغی)

رمان پُست مدرن / رمان پسانوگرا

Post Modern Novel

اصطلاح پست مدرنیسم* به جریان‌های فرهنگی و ادبی دههٔ ۱۹۵۰ به بعد عطف می‌کند. رمان پست مدرن با آثار ساموئل بکت، جان فاولز، ریچارد برتیگن، مارگارت دربل، کرت وَنِگات و دیگران شناخته شده‌اند. ویژگی‌های رمان پست مدرن عبارتند از: وجود منطق معنا باختگی، عدم قطعیت در آثار بخصوص در پایان آنها، وجود راوی* اول شخص که درگیر پیچیدگی‌های عصرنوست و معمولاً فردی منزوی و غرق در شک و تردیدهاست، پایان داستان*ها به صورت تقلید مسخره‌آمیز رمان‌های کلاسیک (← کلاسیسیسم)، برهم زدن قانون انسجام بین اجزای گوناگون با استفاده از جابه جائی* و تناقض*، و حضور پررنگ نویسنده در اثر (بر خلاف پوشیدگی و انکار وجود نویسنده در رمانِ مدرن). از نمونه‌های رمان پست مدرن می‌توان صندلی راننده موریل اسپارک، بخت برگشتگان / ب. س. جانسون، نام نبردنی / بکت، در دههٔ پنجاه / لئونارد مایکز، شاه، بی‌بی، سرباز / ناباکوف.

(به صص ۲۷۴ـ۲۷۲، فانارک)

رمان تاریخی **Historical Novel**

رمانی (← رمان) است که نویسندهٔ آن، تاریخ و مواد تاریخی را دستمایهٔ داستان* خود قرار می‌دهد. اشخاص رمان تاریخی گاه حقیقی و گاه خیالی هستند و صحنه‌های آن واقعی می‌باشند. در این نوع رمان غالباً عصر و دوره‌ای تصویر* می‌شود که در آن دو عامل فرهنگی با هم در کشمکش* اند: فرهنگی که در حال مُردن است و فرهنگی دیگر که در حال زاده شدن است.

در ادبیات داستانی* فارسی، رمان‌نویسی با نوشتن رمانهای تاریخی آغاز شد مثل: شمس و طغرا / محمدباقر میرزا خسروی، عشق و سلطنت یا فتوحات کورش / شیخ موسیٰ کبودر (تر) آهنگی نثری، داستان باستان / حسن بدیع، دام گستران یا انتقامخواهان مزدک / صنعتی‌زادهٔ کرمانی. از نمونه‌های جدیدتر رمان تاریخی در فارسی آشیانهٔ عقاب / زین‌العابدین مؤتمن شایان ذکر است.

در ادبیات داستانی بریتانیا، سروالتر اسکات، نویسندهٔ اسکاتلندی، ماجرای بیشتر رمان‌های خود را بر حوادث و اشخاصی که حقیقت تاریخی دارند بنا می‌نهد که از بین آنها رمان آیوانهو قابل ذکر است. از جمله نمونه‌های

درخشان رمان تاریخی در ادبیّات غیرانگلیسی رمان جنگ و صلح/ لوتولستوی را می‌توان نام برد.

(نمونه‌ها به نقل از اد)

رمانِ تبلیغی **Thesis / Propaganda Novel**

نوعی رمان* است که نویسنده در آن به طرح مشکلی اجتماعی، سیاسی، یا مذهبی می‌پردازد و در جریان نشان دادن این مشکلات نظر خاصّی را القاء می‌کند. رمان تبلیغی دو نوع دیگر یعنی **رمان جامعه شناختی (Sociological)** و **رمان پرولتاریا (Proletarian)** را هم در برمی‌گیرد.

در رمان جامعه‌شناختی نویسنده ضمن تأکید بر شرایط اقتصادی و اجتماعی جامعه، تأثیرات این شرایط را بر اشخاص بررسی می‌کند. در این زمینه، **کلبهٔ عمو تم**/ هاریت بیچر استو، **جنگل**/ اپتون سینکلر، **خوشه‌های خشم**/ جان اشتاین بک، **مویه کن سرزمین محبوب**/ آلن پیتون در ادبیّات اروپائی - امریکائی، و **گامهای پیمودن**/ نسیم خاکسار در ادبیّات فارسی قابل ذکرند.

در **کلبهٔ عمو تم** نویسنده به شرح مظالمی که بر سیاهان جامعهٔ امریکائی رفته است می‌پردازد. در **خوشه‌های خشم** رکود اقتصادی دهۀ ۱۹۳۰ در جامعهٔ امریکائی و تأثیر این رکود بر زندگی کشاورزان تصویر می‌شود؛ و در **جنگل**، نویسنده شرایط سوداگرانهٔ کشتارگاهها را در امریکا به قلم می‌کشد. در رمان پرولتاریا که چندان تفاوتی با نوع جامعه‌شناختی ندارد، نویسنده شرایط مشقّت‌بار زندگی طبقهٔ کارگر را موضوع اثر خود قرار می‌دهد.

رُمانتیسم، نهضت **Romanticism**

کلمهٔ «رمانتیک» از قرن هفدهم در انگلستان در مورد تعبیرات شاعرانه به کار می‌رفت. پس از آنکه در سال ۱۶۷۶ به زبان فرانسه وارد شد تا مدّتها به معنی خیال‌انگیز و افسانه‌ای (← افسانه) به کار برده می‌شد. از اواخر قرن هجدهم نویسندگان و شعرای کلاسیک (← مکتب کلاسیک) این کلمه را برای مسخره کردن طرفداران رمانتیسم استفاده می‌کردند و نویسندگان جدید هم این کلمه را بر خود پذیرفتند.

(ما)

از آن زمان تاکنون در حدود یازده هزار تعریف و معنی برای اصطلاح رمانتیک ارائه شده است که موجب دشواری در ارائه تعریفی جامع و دقیق برای این واژه می‌شود. امّا به طور کلّی رمانتیسم نهضتی (← نهضت) فلسفی و ادبی است که از اواخر قرن هجدهم در کشورهای انگلستان، آلمان، شمال اروپا و فرانسه پدید آمد. این نهضت با دورهٔ پیش رمانتیک یا عصر احساسیگری* آغاز شد.

ویژگی عمدهٔ دورهٔ پیش رمانتیک داخل شدن عواطف و احساسات فردی در شعر* و ادبیّات است امّا شعرای این دوران کماکان پایبند به قالب‌ها (← قالب) و فورمول‌های گذشتگان بودند.

پیدایش رمانتیسم معلول عوامل اجتماعی متعددی بوده است که از آن میان می‌توان به دگرگونی بافت جامعهٔ اروپائی و تبدیل آن از شکل فئودالی به بورژوائی، تحقق انقلاب کبیر فرانسه و تأثیرات آن بر روشنفکران و نویسندگان اشاره کرد. در زمینهٔ ادبی، انتشار

اشعار اوسیان، شاعر حماسه*سرای اسکاتلندی توسط کشیشی اسکاتلندی به نام مک فِرْسون و اشاعهٔ ادبیّات قرون وسطی و آثار شکسپیر در اروپا، گرایش جدیدی رادر بین شعرا و نویسندگان پدید آورد.

این عوامل موجب بی‌اعتباری ارزشهائی شد که مورد قبول نویسندگان نوکلاسیک (← نوکلاسیسیسم) بود (ارزشهائی نظیر حفظ سلسله مراتب اجتماعی، حاکمیت خرد و عقل سلیم بر دنیای هنر و ادبیّات، گرته‌برداری از نویسندگان و شعرای یونان و روم باستان). انتشار کتاب بالادهای غنائی اثر مشترک دو شاعر انگلیسی، ویلیام وردزورث و ساموئل کالریج تبلور اوج این تحوّل فلسفی و ادبی بود.

وردزورث در مقدّمهٔ بالادهای غنائی انتخاب موضوعاتی راکه از زندگی مردم عادی گرفته شده، و بیان این موضوعات را به زبانی ساده توصیه می‌کند. پس از وردزورث، کالریج و جان کیتز و برخی دیگر، زمینهٔ اشعار خود را از اقلیمهای اسرارآمیز و دوردست و گذشته‌های دور برمی‌گزیند. ویلیام بلیک، وردزورث، و شلّی در اشعار خود پرسونا*ی شاعر پیامبر گونه‌ای را برمی‌گزیدند و بیانی رویائی به اشعار خود می‌بخشند. استفاده از نماد* نزد شعرائی چون بلیک و شلّی جنبهٔ دیگری از این ابتکار و ابداع* در رمانتیک‌ها را نشان می‌دهد. استفاده از نماد نشان می‌دهد که این شعرا از جهان‌بینی خاصّی برخوردارند. به موجب این جهان‌بینی، اشیاء علاوه بر خصوصیّتهای ظاهری خود، دارای مفاهیمی پنهان نیز هستند. شلّی در این باره می‌نویسد:

«من همواره در آنچه می‌بینم به دنبال تشابه چیزی هستم که در پَسِ اکنون و آن شیء ملموس و مادّی وجود دارد».

وردزورث در مقدّمه بالادهای غنائی شعر خوب را مکرراً غلیان خود جوش احساساتی قوی می‌نامد که با تأمل و آرامش کنترل می‌شود. بنابراین دیگر، به زعم نوکلاسیک‌ها که شعر را بازتاب اعمال و کردار انسانها در حین انجام کار تعبیر می‌کردند، جوهرهٔ اصلی شعر، احساسات، تألّمات، و خوشیهای خود شاعر است. در نظر وردزورث اگر شعری زاینده و بالنده باشد باید خودجوش باشد یعنی جریان سرایش آن فارغ از قواعد و اصول موردنظر نوکلاسیک‌ها باشد. جان کیتز در این‌باره حتّی فراتر می‌رود و می‌گوید: «اگر بناست شعر به طور طبیعی مانند برگهای درخت فرو نریزد، بهتر است اصلاً به دنیا نیاید». کالریج نیز می‌نویسد که شعر چون گیاهی رستنی بنا بر فطرت خود شکل و قالب نهائی را پیدا می‌کند.

موضوع اشعار رمانتیک‌ها عموماً طبیعت بیرون بوده است. امّا در این اشعار طبیعت هدف نیست بلکه انگیزه‌ای است که شاعر را به تفکّر و اندیشه وا می‌دارد. در نتیجه بسیاری از اشعار با اهمیّت رمانتیک‌ها در واقع اشعاری متفکّرانه و پر احساس است که بر محور مسائل مهمّ بشری می‌گردد. وردزورث می‌گوید: «اندیشهٔ انسان جایگاه من و اقلیم اصلی ترانهٔ من است».

اشعار رمانتیک‌ها، مستقیم یا غیرمستقیم، غالباً راجع به تلاطمها و جریانهای روحی شاعر است. امّا در هر صورت شخصی که

موضوع شعر است، انسانی است بریده از اجتماع و درگیر یک جستجوی طولانی و بی‌پایان. در بسیاری از آثار رمانتیک‌ها شخصیّت اصلی* معمولاً عصیانگری است که بر ضدّ شرایط حاکم عصیان می‌کند («پرومته»، «یهودی سرگردان»).

رمانتیک‌ها با تأکید بر اهمیّت قوّهٔ مخیّله در واقع بنیاد تفکّر نوکلاسیک*ها را که بر عقل سلیم و قوّه تمییز تکیه داشت درهم فرو ریختند.

از حیث تطور تاریخی، نهضت رمانتیسم در حیات خود سه گرایش متفاوت را تجربه می‌کند:

- رمانتیک اجتماعی: در آثار کسانی چون ویکتور هوگو و ویلیام بلیک و در دیدگاه‌های خاص آنان نسبت به خوبی فطری بشر و نقش مخرّب شرایط ناعادلانهٔ اجتماع و نهادهای اجتماعی در فساد اخلاقی بشر.

- رمانتیک عرفانی: اعتقاد به وجود جانِ جهان و منشأ ربوبی روح بشر که منجربه میل شدید به بازگشت به این مرحله از زندگی روحانی نزد پاره‌ای از شعرای رمانتیک نظیر وردزورث گردید.

- رمانتیک تخیّلی: تمایل به سفر حقیقی یا تخیّلی به سرزمین‌های دوردست، اعصار گذشته و حتی جهان افسانه برای نیل به اعتلای معنوی و روحانی که بشر از آن دور افتاده است. اشعار کالریج، شلّی و کیتز بیانگر این گرایش هستند.

به طور خلاصه ویژگیهای عمده و اساسی رمانتیسم از این قرار است:

- اندیشمندان و نویسندگان رمانتیک به جای پرداختن به کلیّات و مسائل عمومی که در دورهٔ نوکلاسیک رواج داشت، به فرد پرداختند. از اینرو دیدگاه رمانتیک‌ها، دیدگاهی شخصی و درونگرایانه است (← أنْفُسی).

- از نظر رمانتیک‌ها سرشت انسان خوب است و بدی او ناشی از شرایطی است که از بیرون بر وی تحمیل می‌شود. بهترین نمونهٔ چنین دیدگاهی، ژان والژان، شخصیّت اصلی بینوایان است.

- رمانتیک‌ها برخلاف کلاسیک‌ها که به وجود سلسله مراتب در نظام هستی و اجتماعی معتقد بودند (← زنجیرهٔ بزرگ هستی)، تمامی جهان را کلیّتی واحد می‌دانستند. از دید آنان، انسان رابطه‌ای حیاتی با نظام آفرینش دارد.

- رمانتیک‌ها برخلاف کلاسیک‌ها که در آثار خود به انسانهای برجسته و قهرمانان شناخته شده می‌پرداختند، به انسان عادی و کودک روی آوردند. این چرخش و دگرگونی از بینش رمانتیکی سرچشمه می‌گیرد. براساس این بینش، کودک بیش از انسانهای دیگر به طبیعت نزدیک است؛ کودک هنوز دچار فساد و تخریب نشده است و به این خاطر زبان پاک طبیعت را به خوبی درک می‌کند.

از حیث ادبی نیز شعرای رمانتیک به جای پایبندی به سنّتها (← سنّت)، در انتخاب مطلب، قالب ادبی، سبک* انشا، و زبان شعری، شعرائی مبتکر و بدعتگذار (← ابداع) هستند.

رمان جامعه‌شناختی (← رمان تبلیغی)

رمان جریان سیّال ذهن Novel of Stream of Consciousness

نوع جدیدتر رمان روانشناختی* است که موضوع کار آن سیر بی‌وقفه، ناهموار و بی‌پایان جریان سیّال ذهنِ* یک یا چند تن از شخصیّتهای (← شخصیّت) داستان* است. در این نوع رمان، نویسنده ادراکات و افکار شخصیّتهای داستان خود را همچون رویدادی معمولی، به ظاهر بدون هیچ دلیل و غرض و هَدَف خاصی با بی‌نظمی در کنار هم قرار می‌دهد و ارائه می‌کند؛ در نتیجه افکار و احساسات بی‌توجّه به تطابق منطقی آنها ظاهر می‌شوند، اختلاف میان خواب و بیداری از میان برداشته می‌شود، و قواعد دستوری زبان در هم می‌ریزد. از نمونه‌های برجستهٔ رمان جریان سیّال ذهن، رمان خشم و هیاهو/ ویلیام فاکنر و شازده احتجاب/ هوشنگ گلشیری است. (اد)

رمان حادثه‌ای Novel of Incident

رمانی (← رمان) است که در آن کمابیش داستان* بر محور حوادث گسسته و ناپیوسته می‌گردد و پیرنگ* و شخصیّت* یا شخصیّتهای داستان تابع حوادث داستان است. در چنین رمانی ساختمان پیرنگ* سُست است و بیشتر بر حوادث هیجان‌انگیز و جالب توجّه تأکید می‌شود؛ حادثه پشت حادثه می‌آید و هول و ولا*ی کاذبی ایجاد می‌کند. از نمونه‌های آن می‌توان به رابینسون کروزوئه/ دانیل دفو و سه تفنگدار/ آلکساندر دومای پدر اشاره کرد.

رمان روانشناختی Psychological Novel

رمانی (← رمان) است که نویسنده در آن به بیان جریانهای ذهنی و حالات پیچیدهٔ عاطفی و محرکهای درونی شخصیّتها (← شخصیّت) در انجام اعمالی که از ایشان سر می‌زند، می‌پردازد. این نوع رمان، تحت تأثیر درونگرائی رمانتیسم (← رمانتیسم) و تحقیقات روانکاوی فروید و پاولُف پدید آمد. نویسندگان رمان روانشناختی پیش از آنکه به شرح نتایج اخلاقی کار شخصیت‌های داستان بپردازند، به بررسی و بازگوئی انگیزه‌های درونی آدم‌ها می‌پردازند.

فئودور داستایوسکی و لوتولستوی نخستین نویسندگانی بوده‌اند که با دیدی تحلیل‌گرانه و روانکاوانه با شخصیّتهای داستانی خود برخورد کرده‌اند. پس از ایشان، از جمله معروفترین نویسندگانی که به نوشتن رمان روانشناختی روی آورده‌اند، ژوزف کُنراد، مارسل پروست، و هنری جیمز شایان ذکرانـد. شیوهٔ بیان در رمان روانشناختی، تک‌گوئی درونی* و جریان سیّال ذهن* است که شیوهٔ اخیر بیشتر در نوع جدیدتر رمان روانشناختی یعنی رمان جریان سیّال ذهن به کار گرفته می‌شود. (اد)

رمان زمین Novel of the Soil

نوع خاصّی از رمان ناحیه‌ای* است که بر محور مبارزات انسان در برابر زمینهای کم حاصل و فقیر، و تصویر زندگی سخت این آدمها در برابر قوای نامساعد طبیعی دور می‌زند. محیط این رمان‌ها معمولاً در مناطق روستائی قرار دارد.

رمان زمین به عنوان نوعی مستقّل در رمان‌نویسی قرن بیستم پدید آمد و از معروفترین نمونه‌های آن خاک خوب/ پرل

باک و جادهٔ تنباکو / ارسکین کالدول است.

(اد)

رمان ساگا / رمان فامیلی **Saga Novel**

Saga در ادبیّات قرون وسطای اسکاندیناوی و ایسلند عنوان روایت‌های (← روایت)، منثوری است که دربارهٔ خاندانی نامدار، قهرمانی نام‌آور، یا کارهای قهرمانانهٔ شاهان و جنگجویان بوده است.

در رمان*نویسی معاصر این اصطلاح به رمانی اطلاق می‌شود که موضوع آن بر محور زندگی فامیلی بزرگ دور می‌زند. معمولاً اینگونه داستانها (← داستان) از مجموعهٔ چند رمان تشکیل می‌شود که همگی به یکدیگر مربوط هستند و موضوع اصلی را دنبال می کنند. نمونهٔ برجستهٔ رمان ساگا در ادبیات انگلیسی مجموعه رمانی است با نام ساگای خاندان فورسایت/ گالزورثی. در ادبیّات غیرانگلیسی نیز رمان یوسف و برادرانش / توماس مان در چهار کتاب نمونهٔ دیگری از رمان ساگا است.

رُمانس / منظومه رزمی / عشقنامه **Romance**

رُمانس به معنی قصّه*های خیالی منظوم یا منثوری است که به وقایع غیرعادی یا شگفت‌انگیز توجه کند و ماجراهای عجیب و غریب و عشقبازی‌های اغراق‌آمیز یا اعمال سلحشورانه را به نمایش بگذارد. در قرن‌های نخستین میلادی، رمانس به قصّه‌های منظوم، تاریخی یا غیرتاریخی اطلاق می‌شد. در قرن سیزدهم میلادی، قصّه‌های ماجراجویانه، سلحشورانه و عاشقانه را رُمانس می‌گفتند. قهرمان* رُمانس انسان مُهذّبی بود که از زندگی روزمره دور بود و به ماجراهای عاشقانه و شگفت‌انگیز و اسرارآمیز دلبستگی داشت، بنابراین رمانس‌ها با عشق‌های باشکوه و سلحشوری‌های اعجاب‌انگیز و اعمال جسورانه سروکار داشتند و بر امور غیرمعقول، غلّو* و خوش‌باوری استوار بودند.

امروزه رمانس به آثاری گفته می‌شود که از رمان* متفاوت است و در آن نویسنده به تخیّل* خود پر و بال می‌دهد و برخلاف نویسندهٔ رمان، در بند حقیقت مانند*ی داستان با جهان واقعی نیست. در رُمانس، ماجراها به خودی خود معتبر هستند.

- رمانس قرون وسطی Medieval Romance: به طور کلّی بر محور سه موضوع خلق شده‌اند: موضوعات برگرفته از دربار بریتانیا مخصوصاً آنهائی که از دربار شاه شارلمانی و شوالیه‌های او اقتباس شده‌اند. این رمانس‌ها به حماسه* شباهت‌هائی داشته‌اند.

در قرن چهاردهم در انگلستان دو رمانس مشهور پدید آمد؛ یکی رمانسی راجع به مردمان طبقهٔ متوسط با نام **چکامهٔ هاولوک دانمارکی** و دیگر رُمانسی راجع به طبقهٔ اشراف و اعیان با نام **سرگوین و شوالیهٔ سبزپوش**.

پس از اینها، رمانس مرگ آرثور / توماس مالوری در اواخر قرن پانزدهم نوشته شد. تا این زمان، قالب معمول برای رمانس از نظم* به نثر* تغییر یافته بود.

سنت‌های رمانس در بسیاری از آثار ادبی دورهٔ نوزائی* مثل اشعار آریسوتو و تاسو و منظومهٔ ملکهٔ پریان / اسپنسر همچنان ادامه یافت.

در دوران الیزابت*، شعرا و نویسندگان

توجه خاصی به رمانس نشان دادند. دو رمانس مشهور این دوره، یکی آرکادیا (۱۵۹۰) در نثر اثر سرفیلیپ سیدنی و دیگری پاندوستو (۱۵۸۸) در نظم سرودهٔ گرین می‌باشند. در این دوران رُمانس در برخی نمایشنامه‌ها مخصوصاً کمدی رمانتیک* راه یافت. اما رمانس از دیرباز مورد تمسخر و انتقاد نیز واقع شده است. نخستین کسی که به این کار پرداخت، جفری چاسر، شاعر انگلیسی قرن چهاردهم بود. او در نظیره‌ای (← نظیره‌سازی) به نام **حکایت سر توپاز** سُنت* ادبی رمانس را هجو* کرد. پس از او گه گاه، نویسندگان و شعرا به طرق مختلف این قالب* ادبی را دست انداخته‌اند. اما این سروانتس، نویسندهٔ اسپانیایی قرن هفدهم بود که با کتاب دون کیشوت سنت ادبی رمانس را صریحاً به باد استهزا گرفت. این کتاب تأثیر ژرفی بر ادبیات انگلستان در قرن هفدهم برجا گذاشت و آثار بسیاری تحت تأثیر آن پدید آمد. در همهٔ این آثار، سنت سلحشوری و قالب رمانس به استهزاء گرفته شده بود. با این حال در قرن هفدهم هنوز تمایل به داستانهای کهن مربوط به شوالیه‌ها در ادبیّات انگلستان و فرانسه وجود داشت.

در قرن هجدهم پیدایش رمان* سبب شد تا دید نویسندگان در غالب داستانها متوجّهٔ مسائل خانوادگی و اجتماعی بشود. امّا با ظهور رمان گوتیک* شکل جدیدی از رمانس احیا شد که به موجب آن غرابت و نامعقولی حوادث در رمانس‌های قرون میانه به شیوه‌ای نو بازآفرینی شده است.

همزمان با ظهور رمانتیسم*، مفهوم رمانس دستخوش تغییر شد. ابتدا، اصطلاح رمانتیک به هر آنچه در رمانس امکان وقوع داشت، اطلاق می‌شد امّا در اواخر این قرن و اوایل قرن نوزدهم، کلمهٔ رمانس بر مفاهیمی چون خیالپردازی و تخیّل* دلالت می‌کرد. در این زمان مفهوم تازه‌ای از رمانس در اذهان شعرا و نویسندگان رمانتیک شکل گرفت. این شعرا به بازآفرینی گذشتهٔ دور و جهان کهنِ رمانس پرداختند به طوری که رمانس به یکباره نماد* تمام چیزهای باستانی و آرمانی و حتی نماد جوانی گمشده گردید.

بعدها در قرن نوزدهم بار دیگر گرایش به احیاء رمانس‌های قرون میانه در ادبیّات انگلستان بالا گرفت، برای مثال آلفرد تنی سون در منظومهٔ The Idylls of the King بار دیگر به موضوعات برگرفته از دربار شاه آرتور می‌پردازد.

در همین قرن داستانسرایان بزرگی چون سر والتر اسکات، ناثانیل هاوثورن، و جرج مِرِدیث داستانهای بسیاری با الهام از رمانس‌های قرون وسطی خلق کردند.

دکتر سیروس شمیسا در بحث از انواع ادبی*، رمانس را ادامهٔ حماسه* در اعصاری می‌داند که حماسه و اسطوره* عمر خود را سپری کرده‌اند. مضامین (← مضمون) جنگها و سلحشوری‌های حماسی بر محور چند موضوع استوار است:

«گاهی شاهزاده‌ای برای به دست آوردن تاج و تخت غصب شدهٔ خود می‌جنگد. گاهی بر آن است تا دختری را که در چنگ جادویی یا دیوی اسیر است برهاند. در رمانس‌های فرنگی، شوالیه‌یی در جستجوی گریل

(Grail)، جام مقدس حضرت عیسی در شام آخر است».

(ص ۱۱۱ ـ الف الف)

رمانس در ادامه حیات خود به رمان* بدل گردید. نمونه‌های رمانس‌های فارسی عبارتند از **همای و همایون** / خواجوی کرمانی و **امیرارسلان نامدار** که اولی نمونهٔ ادبی است و دومی از نوع عامیانه می‌باشد. خلاصهٔ امیرارسلان نامدار چنین است:

«امیرارسلان رومی پسر پادشاه روم بود. با دیدن تصویری عاشق فرخ‌لقا دختر پطرس شاه فرنگی شد. برای رسیدن به او جنگ‌ها و پهلوانی‌های بسیار کرد و بسا از دیوان و جادوان راکشت. حیله‌های دشمنان را نقش بر آب ساخت و با اژدها نبرد کرد.

شخصیت‌های دیگر این رمانس فولادزره دیو و مادر فولادزره و قمر وزیر هستند که به بد نهادی شهره‌اند. این رمانس در دورهٔ ناصرالدین‌شاه ساخته شده و قبلاً سابقه یی نداشته است». (همان)

رمانس قرون وسطی (← رمانس)

رمان سیاه (← رمان گوتیک)

رمان فامیلی (← رمان ساگا)

رمان کمال

Bildungsroman / Erziehungsroman

این ترکیب در مقابل دو اصطلاح تقریباً مترادف آلمانی به کار می‌رود و به رمانی (← رمان) اطلاق می‌شود که بر محور رشد و کمال شخصیّت اصلی* داستان* دور می‌زند. به عنوان نمونه رمان‌های **دیوید کاپرفیلد** / چارلز دیکنز و **کوه سحرآمیز** / توماس مان و **درازنای شب** / جمال میرصادقی در حوزه رمان‌ها کمال می‌باشند.

نوع خاصّی از رمان کمال، **رمان هنرمند (kunstlerroman)** است. در این نوع رمان، موضوع داستان بر تکوین و تکامل شخصیّت یک هنرمند از اوان کودکی تا هنگام کمال هنری استوار است. از نمونه‌های درخشان رمان هنرمند در ادبیّات انگلیسی **تصویر هنرمند به عنوان مرد جوان** / جیمز جویس را می‌توان نام برد. در این رمان، نویسنده تحوّلات و حسّاسیتهای ذهنی و عاطفی خود را به سیاق زندگینامهٔ شخصی* به روایت* سوم شخص و به زبانی شاعرانه شرح می‌دهد. در این بازگوئی مراحل مختلف زندگی عاطفی و تکوینی نویسنده از زمان طفولیت تا دستیابی به بلوغ فکری و کمال هنری تصویر می‌شود.

رمان کوتاه **Short Novel**

نوعی داستان* است که از داستان کوتاه* طولانی‌تر است امّا به اندازهٔ رمان* نیست.

ای. ام. فاستر در تعریف رمان برای آن حداقل پنجاه هزار کلمه را شرط می‌داند. از اینرو رمان‌هائی راکه کمتر از این مقدار هستند، می‌توان رمان کوتاه نامید. در فارسی **شازده احتجاب** / هوشنگ گلشیری و در انگلیسی رمان **قلب تاریکی** / جوزف کُنراد نمونه‌های رمان کوتاه هستند.

رمان کوتاه را ناوُلت* و ناوِلاً و داستان بلند* هم می‌نامند.

رمان گوتیک / رمان سیاه **Gothic Novel**

اصطلاح گوتیک صفت نسبیِ قبیله‌ای آلمانی به نام گُت (goth) بوده است. بعدها این واژه به اهالی آلمان اطلاق شد و رفته‌رفته به معنی آنچه دارای ویژگیهای قرون وسطی است به کار رفت.

در معنی اخیر اصطلاح معماری گوتیک برای توصیف معماری در قرون وسطی رواج یافت. گنبدهای نوک‌تیز و سردابه‌های تنگ و باریک و مرموز از ویژگیهای چنین معماری‌ای بود. این نوع معماری باردیگر در نیمهٔ دوّم قرن هجدهم در اروپا و مخصوصاً در انگلستان احیا شد. هوراس والپول نویسندهٔ انگلیسی در سال ۱۷۶۴ میلادی با الهام از محیط اینگونه قلعه‌ها و قصرها، داستانی (← داستان) با نام قلعهٔ اُترانتو نوشت. این داستان آغازگر نوع خاصّی از داستان شد که بعدها رمان گوتیک از آن تولّد یافت.

محیط داستانی رمان گوتیک یا رمان سیاه غالباً قلعه ها و قصرهای نیمه تاریک قرون وسطی است. وجود سیاهچال، راهروهای تاریک زیرزمینی، درهای متحرّک، عواملی چون روح، غیبتهای مرموز و حوادث غیرطبیعی از مشخصّات رمان گوتیک می‌باشد. از جمله داستانهائی که الهام‌بخش رمان گوتیک بودند می‌توان اسرار آدولفو / آن رادکلیف (۱۷۹۴) و راهب / ماتیو گریگوری لوئیس (۱۷۹۷) را نام برد.

رفته‌رفته، معنی گوتیک از انحصار داستانهائی که محیط آنها مربوط به قرون وسطی است به درآمد و بیانگر داستانهائی شد که حوادث غیرعادی، خشن و غیرمنطقی را در فضائی مرموز و ترسناک با آدمهائی نامتعادل روایت می‌کند. اصطلاح گوتیک در این معنی شامل بسیاری از رمان‌ها چون فرانکشتین / مری شلی، خانهٔ قانون‌زده و تجربه‌های بزرگ / چارلز دیکنز، معبد و آبسالم آبسالم / ویلیام فاکنر و داستانهای دلهره‌آور ادگار آلن‌پو و ناتانیل هاوتورن می‌شود.

رمان مُراسله‌ای (← روایت مراسله‌ای)

رمان ناحیه‌ای **Regional Novel**

رمانی (← رمان) است که نویسنده در آن بر گفتار و آداب ناحیهٔ جغرافیائی خاصّی تأکید دارد. این تأکید تنها به معنی صُبغه‌ای بومی و محلّی (← صُبغهٔ محلّی) نیست بلکه نظر به تأثیری دارد که عوامل ناحیه‌ای و اقلیمی بر خُلق و خوی اشخاص، طرز فکر، عواطف و اعمال آنان بر جا می‌نهد.

در ادبیّات انگلیسی، توماس هاردی محیط داستانی خود را از منطقهٔ وِسِکْس (غرب انگلستان)، و ویلیام فاکنر محیط خود را از اعماق جنوب امریکا برمی‌گزینند و داستانهای خود را راجع به مردمان این نواحی می‌نویسند.

در ادبیّات فارسی، رمان کلیدر / محمود دولت‌آبادی، و تنگسیر / صادق چوبک نمونه‌های رمان ناحیه‌ای می‌باشند.

رمان نو **Neveau Roman**

نوعی رمان* مدرن (← مدرنیسم) است که توسط آلن رب‌گریه و با رمان حسادت (۱۹۵۷) در فرانسه معرفی شد.

در رمان نو نویسنده تمام عناصر پذیرفته شده رمان را نظیر پیرنگ*، شخصیت‌پردازی*، توصیف وضع روحی افراد، فضاسازی منطقی (زمان و مکان)، و ارجاع به جهانی که اثر در آن متولد می‌شود و زندگی می‌کند همه و همه را زیرپا می‌نهد. در رمان حسادت نویسنده با چنین شیوه‌ای صرفاً به بیان یک مجموعه از ادراکات دیداری شخصیت* رمان می‌پردازد که ما خودمان باید آنها را با گرته‌برداری از

شیوه‌های پذیرفته شده روایت* مطابق طبع خودمان برگردانیم. این کار با قبول اینکه ما هم همان فضائی را اشغال کرده‌ایم و در همان مشاهدات بسیار دقیقی شرکت داریم که شوهر حسود تجربه می‌کند ما را قادر می‌سازد پی به وضع بهم ریخته روحی او ببریم.

از دیگر نویسندگان رمان نو ناتالی ساروت و فیلیپ سولر می‌باشند.

ویژگی‌های رمان نو عبارتند از: درهم ریختن حال و آینده، استفاده از ضمیر دوم شخص جمع «شما»، چندآوائی یعنی تحلیل یک موضوع توسط چند نفر در آن واحد، و بی‌نام و نشان بودن اشخاص داستان.

رمان هنرمند (← رمان کمال)

رمز (← کد)

رمزگشائی (← کد)

رمل (← وزن)

رندانه‌گوئی **Understatement/meiosis**

نوعی مجاز* و عکس اغراق* است. رندانه‌گوئی آنست که معانی بزرگ را خُرد جلوه دهند و تأثیری سخره‌آمیز خلق می‌کند. رندانه‌گوئی در متون (← متن) طنز*آمیز، خنده‌ناک، سخره حماسه*ها، و هزل* به کار می‌رود. نمونهٔ کاربرد آیرونیک (← آیرونی) و گزندهٔ آن در ادبیات انگلیسی از حکایت یک تغار (*Tale of a Tub*) / جاناتان سویفت، طنزنویس قرن هجدهم نقل می‌شود:

«هفته پیش زنی را دیدم که پوست می‌کَنْد، و باورتان نمی‌شود کسی بتواند از آن بدتر پوست کسی را عوض کند.»

مارک تواین از رندانه‌گوئی برای ایجاد آیرونی خنده‌ناک بهره می‌جوید:

«درباره گزارشات مرگ من بسیار غلّو شده است.»

بعضی منتقدان حوزه رندانه‌گوئی را در ادبیات به کاربرد سخنان ساده و سهل‌انگارانه برای مطالب با اهمیت بسط داده‌اند. سطر پایانی شعر مایکل / وردزورث چنین است:

«و هرگز سنگی را به بالا نکشید».

شکل خاصی از رندانه‌گوئی **تخفیف یا اثباتِ با نفی** (litotes) است. واژه litotes در زبان یونانی به معنی «ساده» و «عاری» می‌باشد و آن اثباتی است که از راه نفی ضدّ آن حاصل شود. مثلاً وقتی کسی می‌گوید: «فلان، آدم چندان خوبی نیست» در واقع می‌خواهد بگوید: «فلان، آدم بدی است». یا وقتی کسی می‌گوید: «بد نگذشت» یعنی «خوش گذشت».

اثبات با نفی از ویژگیهای سبک شناسیک (← سبک‌شناسی) شعر انگلوساکسون بوده است برای نمونه در بیوولف می‌خوانیم:

"That is not a pleasant place".

«آن جای دلپذیری نیست.»

جان میلتون، شاعر انگلیسی در ابتدای منظومهٔ بهشت گمشده از این صناعت بیانی استفاده فراوان کرده است. برای نمونه، وقتی از الههٔ حامی شعر، طلب کمک می‌کند (← استمداد)، از او می‌خواهد به وی توانائی آن را بدهد که شعرش با پرواز در میانه برابری نکند، که در واقع می‌خواهد بگوید شعرش در اوج باشد:

"That with no middle flight intends to soar,"

معروف است که انگلیسی‌ها در گفتار روزمره معمولاً وقتی بخواهند از مطلب ناخوشایند یا ناپسندی سخن بگویند، از این

شگرد استفاده می‌کنند و به جای آنکه بگویند «فلان آدم بدی است» می‌گویند «فلان آدم خوبی نیست».

رنسانس امریکا (← تاریخ ادبیات امریکا)

رنسانس هارلم (← تاریخ ادبیات امریکا)

روانی (← نغمگی)

روایت Narrative

روایت اصطلاحی عام است که برای هر آنچه قصّه*، داستان*، یا حکایتی (← حکایت) را نقل می‌کند به کار می‌رود. در زبان انگلیسی نیز اصطلاح narrative به هر قسم روایتی که دارای حادثه، شخصیّت*، و نقل گفتار و اعمالِ شخصیت‌ها باشد خواه نظم* یا نثر* اطلاق می‌شود.

بنا به این تعریف روایت طیف گسترده‌ای است که از یکسو انواع داستان‌ها و قصّه‌های قدیمی را مثل حماسه* و عشقنامه در بر میگیرد و از سوی دیگر انواع جدید ادبیات داستانی* نظیر رمان.

دکتر سیروس شمیسا در کتاب انواع ادبی می‌نویسد: «نقالی و داستانگوئی در ایران همان نقش ادب نمایشی را در یونان باستان و اروپا داشته است.» (ص ۱۹۳) روایت‌های ایرانی عمدتاً منظوم بوده است اگر چه از دوره ساسانیان و حتی بعد از اسلام روایت‌های منثور نیز بدست آمده است. در مغرب زمین نیز روایت به شکل منظوم سابقه‌ای دیرینه دارد. از سه نوع عمده روایت منظوم کهن می‌توان به حماسه، عشقنامه و بالاد* اشاره کرد. حماسهٔ گیل گمش، و اشعار هومر و هِسوید از نمونه‌های کهن روایت منظوم در ادبیات مغرب زمین است.

روایت پیکارسک Picaresque Narrative

قالبی (← قالب) در ادبیّات داستانی* است که در قرن شانزدهم میلادی در اسپانیا رایج بود. **پیکارو (picaro)** در زبان اسپانیائی، و معادل انگلیسی آن، **پیکارون (picaron)**، به معنی آدم دَغَل و دو دوزه‌باز و نانجیب است. شخصیّت اصلی* در روایت پیکارسک معمولاً آدمی بی‌هویت، آواره، باهوش و در عین حال زیرک است که شخصیّتش به ندرت دستخوش تغییر می‌شود. موضوع پیکارسک بر محور گریزها و ماجراهای زندگی چنین شخصیّتی دور می‌زند.

این قالبِ روایتی در بیانْ شیوه‌ای واقع‌گرایانه (← رئالیسم) را دنبال می‌کند و ساختمان آن از حوادث مستقل (← حادثه مستقل) و متعددی ترکیب شده است. تنها نقطهٔ اتّصال این حوادث آن است که همه برای شخص واحدی رُخ می‌دهند. نویسندهٔ روایت پیکارسک دیدگاهی طنز*آلود نسبت به جامعه و اجتماع دارد.

نخستین روایت پیکارسک، **عصاکش تُرمُذی** (۱۵۴۴) نام داشت که توسط یک نویسندهٔ گمنام اسپانیائی نوشته شد. **ژیل‌بلا**/ لوساژ (فرانسوی)، **مسافر بخت برگشته**/ توماس ناش (۱۵۹۴) (انگلیسی)، **مُل فلاندرز**/ دانیل دفو که شخصیّت اصلی* آن پیکارونی مؤنّث است، **جاناتان وایلد**/ هنری فیلدینگ، و **فردیناند، کُنت فاثوم**/ سَمولتِ از نمونه‌های برجستهٔ روایت پیکارسک در ادبیّات انگلیسی و اروپائی به شمار می‌آیند. از جمله نمونه‌های معاصر پیکارسک در ادبیات اروپائی ـ امریکائی می‌توان **هکلبری فین**/ مارک تواین، تور

تیلافلت/جان اشتاین بک، و بازی مرگ/زاهاریا استانکو را نام برد.

روایت پیکارسک اگرچه به معنی دقیق غربی جائی در ادبیّات فارسی ندارد، با پاره‌ای از قصّه‌های بلند فارسی نظیر سَمک عیّار خصایص و ویژگیهای مشترکی دارد.

قصّهٔ سمک عیّار ماجراها و حوادث متعدّدی را که بر عیّاری به نام سمک و اربابش خورشید شاه در جریان سفر برای وصال دختر خاقان چین و ماچین می‌گذرد، در برمی‌گیرد. سمک یعنی شخصیّت اصلی این قصّه، عیّاری رند، زیرک و کارآمد است که با کیاست و کاردانی هر دشواری را پشت سر می‌نهد. با این حال حوادث غیرواقعی و موجودات افسانه‌ای این قصّه، مانع از آن است که بتوان آن را روایتی پیکارسک نامید زیرا از عنصر واقع‌گرائی که مشخصّهٔ روایت پیکارسک محسوب می‌شود، تهی است.

در ادبیات معاصر فارسی، داستانهای «رجل سیاسی» و «بیله دیگ و بیله چغندر» / جمال‌زاده و علویه خانم/ هدایت تا حدودی به روایت پیکارسک شباهت دارند.

روایت‌شناسی **Narratology**

روایت‌شناسی شعبه‌ای از رویکرد علمی نسبتاً نوینی است که دغدغهٔ اصلی آن شناسائی عناصر ساختار*ی و حالتهای مختلف ترکیب این عناصر در روایت*، شگرد*های متکرّر روایت، و تحلیل انواع گفتمان* در روایت می‌باشد. این حوزه از مباحثی که ارسطو در بوطیقای خود راجع به روایت طرح می‌کند آغاز شده و از آن زمان بطور غیر علمی امّا مستمر تا زمان انتشار کتاب بلاغت ادبیات داستانی توسط ویان‌بوث (Wayne Booth) در سال ۱۹۶۱ مطرح بوده است. ارسطو دو شیوه روایت را (روایت توسط راوی* و روایت توسط شخصیت*های داستان) شناسائی کرد امّا این نظریه امروزه با طرح مسائل متنوع دیگر سرآغاز بحث‌های مربوط به روایت‌شناسی گردیده است. بوث مفاهیم و شیوه‌های تحلیلی‌ای را در بحث از روایت پیش می‌کشد که در اصل از پیشرفت‌های بدست آمده در مطالعات صورتگرایان روسی* و ساختگرایان (← ساختگرائی) فرانسوی متأثر است.

وی بین راوی و مؤلف بعنوان دو مفهوم تفاوت قائل می‌شود و در این مورد اصطلاح روایت غیرقابل اعتماد (unreliable) (← راوی) و آیرونی ساختار*ی (← آیرونی) را پیش می‌کشد.این دسته از روایت شناسان بجای برخورد سنّتی با روایت در مقام محاکات* تخیّلی زندگی، آن را ساختی دارای شکل و تابع قانون تلقی می‌کنند. توجه اصلی روایت شناسان ساختگرا به آنست که چگونه گفتمان روایتی، «داستان» را ـ که صرفاً توالی یک سلسله حوادث در طول زمان است ـ به ساختی سازمان یافته چون پیرنگ* ادبی بدل می‌سازد. ای. ام. فاستر پیش از اینها بحث معناشناسی خود را از روایت بر مسئله شخصیت (شخصیت ساده و پویا) و پیرنگ* داستان استوار نمود.

صورتگرایان روسی دو جزء را در پیرنگ داستان از یکدیگر جدا ساختند: **Fabula** که جوهره داستان است و **syuzhet** که محاکات عینی برای انتقال آن جوهره است. تلاش

عموم این نظریه پردازان بر آنست تا موفق به تعیین قوانین یا رمزهائی بشوند که در ترکیب عناصر داستان به کار می‌رود و در پیرنگ متجلّی می‌گردد. سپس دستور زبان روایت را برحسب قواعد روایت و ساختارهائی که بین بسیاری از داستانها با هر نوع موضوعی مشترک است، فورموله نمایند. ولادیمیر پراپ مطالعات خود را بر ساختار پیرنگ متمرکز کرد و تودورف بر آن بود تا با استفاده از نظریات سوسور نظریه جدیدی برای تحلیل روایت ارائه دهد و دستور زبان روایت را تبیین کند. رولان بارث در سال ۱۹۷۰ با طرح «مرگ نویسنده» ادعا کرد که هر خواننده می‌تواند متن را فارغ از اینکه نیّت نویسنده چه بوده است، قرائت و تفسیر* کند. ژرار دژنه در کتابهای گفتمان روایت (۱۹۸۰) و صناعات گفتمان ادبی (Figures of Literary Discourse) (۱۹۸۲) تحلیل جالبی از روابط پیچیده بین داستان و انواع گفتمان آن انجام داد و نحوهٔ رفتار با زاویه دید* را در ادبیات روایتی به دقت موشکافی کرد. هایدن وایت تاریخ نگاری است که بر آنست تا نشان دهد روایت‌های نوشته شده توسط مورخین، محاکات‌های ساده‌ای از یک سلسله حقایق تاریخی نمی‌باشند بلکه همگی آشکارسازی طرحی هستند که بطور ذاتی در پس تمام حوادث نهفته است. وی به تحلیل آن دسته روایت‌های تاریخی می‌پردازد که در آنها الگوهای فرهنگی مشابه با نمونه‌های ازلی (← نمونه ازلی) در مفاهیم روایت شناسیک و دیگر مفاهیم ساختگرایانه که در خدمت نقد ادبی* می‌باشند، شکل گرفته‌اند. می‌توان گفت کتابی که نقطه عطفی در شروع روایت‌شناسی نوین محسوب می‌شود، کتاب صَرف‌شناسی حکایتهای عامیانه (Morphology of Folktales) (ترجمه در ۱۹۷۰) اثر ولادیمیر پراپ بوده است.

(فانا و GL.T)

روایت مراسله‌ای / نامه‌ای Letter Narration

شیوه‌ای در روایت* است که براساس آن، داستان* در قالب* مجموعه نامه‌هائی تدوین و شکل گرفته است. یک شاخه از روایت مراسله‌ای، رمان مراسله‌ای (← رمان) (epistolary novel) است. این شیوهٔ داستان‌نویسی در قرن هجدهم و نوزدهم در ادبیّات اروپا رواج داشت.

نامه‌هائی که در این نوع روایت ردّ و بدل می‌شوند ممکن است یک طرفه (یعنی از جانب شخص خاصّی به مخاطب یا مخاطب‌هائی نوشته شده است) یا دوطرفه باشد.

از نمونه‌های روایت و رمان مراسله‌ای در ادبیات اروپا می‌توان پاملا (۱۷۴۷) و کلاریسا هارلو / ساموئل ریچارد سون (۴۸-۱۷۴۷) بابالنگ دراز / جین وبستر، گزند دلبستگی / کودرلودلا کلو، و مردم فقیر / داستایوسکی را نام برد. رمان مردم فقیر مجموعه نامه‌هائی است که میان زن و مردی تهی دست رد و بدل می‌شود.

در داستان‌نویسی فارسی، رمان از آن سوی دیوار / م.ا. به آذین نیز در قالب نامه‌هائی است که زنی به نام یولاند و برای شوهرش مسعود مهر آذر می‌نویسد. زاویه دید* در اینگونه داستانها از آنِ دوّم شخص است.

(قلرر)

روایت مراسله‌ای امروزه دیگر رونق چندانی ندارد، اما برخی از نویسندگان گاه از شگرد نامه‌نگاری در داستانهای خود بهره می‌گیرند. برای نمونه رمان دوست باز یافته (۱۹۶۰) اثر فِرِد اولمن، نویسندهٔ معاصر آلمانی (ترجمهٔ مهدی سحابی) با استفاده از این شیوه نوشته شده است.

روایت نامه‌ای (← روایت مراسله‌ای)

روایت یادداشت‌گونه **Diary Narration**

شیوه‌ای است در روایت* که به موجب آن داستان* براساس یادداشتهای روزانه یا هفتگی یا به ترتیبی دیگر تکوین می‌یابد. این یادداشتها ممکن است با تاریخ یا بدون تاریخ باشند. در این شیوه مخاطب خواننده است و قصه از زاویه دید* اول شخص روایت می‌شود. قسمتی از رمان* رابینسون کروزوئه/ دانیل دفو، بخش اعظم غمهای جوانی ورتر/ گوته، رمان قمارباز/ داستایوسکی، تهوّع/ ژان پل سارتر، و بیگانه/ آلبرکامو به این شیوه روایت شده است. از نمونه‌های فارسی اینگونه روایت، داستان کوتاه* گرهٔ کور/ م. به آذین و رمان باید زندگی کرد/ دکتر مصطفی رحیمی را می‌توان نام برد.

(قدر)

روشنگری، عصر **Enlightenment**

این اصطلاح، نام نهضتی (← نهضت) روشنفکرانه و حال و هوای فرهنگی خاصی است که از اواخر قرن هفدهم در اروپای غربی آغاز شد و در قرن هجدهم به کمال رسید. این نهضت در انگلستان از افکار فرانسیس بیکن و جان‌لاک تا ویلیام گودوین؛ در فرانسه از افکار دکارت تا دیّدرو، و در آلمان از عقاید لیبنیتز تا امانوئل کانت را در بر می‌گیرد. جوهرهٔ اصلیِ این نهضت اعتقاد و ایمان به خِرَد انسان به منزلهٔ حلاّل همهٔ مشکلات او، می‌باشد. بر این اساس به کارگیری عقل سلیم سبب می‌شود تا تیرگی جهل و خرافات و تعصّبات زدوده شود و انسان به جای اتکاء بر سنتی نیازموده، بر تجربه و آزمایش اعتبار کند و به واسطهٔ حقایقی تجربه شده به قوانین کلّی دست یابد؛ قوانینی برگرفته از حقایق علمی و آزموده شده زیرا تنها بدین ترتیب است که انسان به سعادت می‌رسد.

برای برخی از این متفکّران روش استنتاجی و قیاس علمی نشانهٔ عقل سلیم و مفهومی هندسی دارد یعنی: استنتاج حقایقی معیّن به واسطهٔ قضایائی واضح و مشخّص که به طور مستقیم و در پرتو عقل سلیم شناسائی شده باشند. بسیاری از اندیشمندان به هر دو این جنبه‌ها اعتقاد دارند.

امانوئل کانت در مقاله‌ای با عنوان روشنگری چیست؟ این نهضت را چنین تعریف می‌کند: «رهائی انسان از وضع خود خواستهٔ حقارت» و دستیابی او به مراحل بلوغی که در «تصمیم و جسارتش برای به کارگیری فهم خود بدون کمک دیگری» متجلّی می‌شود.

یکی از پیامدهای نهضت روشنگری، اعتقاد به خدای یگانه بدون اعتقاد به پیامبران و قدیّسین بوده است که این را در اصطلاح deism گویند.

از حیث ادبی، نویسندگان دورهٔ روشنگری، معیارهای تازه‌ای چون نبوغ، زیبائی و قدرت تخیّل* را به معیار مورد قبول کلاسیک‌ها (← کلاسیسیسم) یعنی عقل سلیم افزودند. این نویسندگان ضمن عنایت به اصول اعتقادی و مبانی فکری کلاسیک‌ها، نسبت به این معیارهای تازه نیز انعطاف داشتند. این نهضت

در انگلستان معاصر با دورهٔ نوکلاسیک (← نوکلاسیسیسم) یا **مکتب*** **خودگرایی** است.

رئالیسم **Realism**

رئالیسم یعنی واقع‌نمائی ادبی به موضوع و شیوهٔ بیان در اثر ادبی اطلاق می‌شود. امّا رئالیسم به عنوان رویکردی ادبی از اواسط قرن نوزدهم در اعتراض به مکتب* رمانتیک (← رمانتیسم) در فرانسه، انگلستان، و امریکا پدید آمد. در فرانسه بالزاک، در انگلستان جرج‌الیوت، و در امریکا ویلیام دین‌هاولز با آثار خود این مکتب ادبی را بنیان نهادند.

بنا بر مبادی فکری در این رویکرد، نویسنده با بی‌طرفی، موضوعی را از زندگی واقعی مردم و اشخاصی از بین پیشه‌وران، کارگران، و مردم ستم‌دیدهٔ پیرامونش برمی‌گزیند و داستان* آنها را عیناً بازگو می‌کند. در این بازگوئی، داستان و حوادث سیر طبیعی خود را بدون دخالت نویسنده طی می‌کند و این سیر حوادث داستان است که قلم نویسنده را به دنبال خود می‌کشاند. بنابر عقیدهٔ نویسندگان رئالیست، واقعیّت در نَفْسِ حوادث (نه در تخیّل نویسنده) جای دارد. به همین خاطر است که نویسندگان پیرو این نگرش دیدگاهی غیرشخصی و عینی (← بیطرفی) در آثار خود اعمال می‌کنند. شخصیّتهای (← شخصیّت) آثار رئالیستی عموماً مردمان طبقهٔ پائین اجتماع هستند. از این افراد زجر کشیده، مهربان و به ظاهر بی‌اهمیّت گاه اَعمالی سر می‌زند که در محدودهٔ شرایط زندگی آنان، حکم اعمالی قهرمانانه را پیدا می‌کند. اینان کودکی، بلوغ، بالندگی، عشق، ازدواج و مرگ را به طور طبیعی و معمولی تجربه می‌کنند و در این روند، زندگی یکنواخت و ناخوشایندی را از سر می‌گذرانند.

نویسندهٔ رئالیست سعی بر آن دارد که تجربه‌ای واقعی به خواننده منتقل شود و به این منظور به توصیف دقیق جزئیات، آدمها و رفتارها می‌پردازد. اگر چه نویسندگان رئالیست در اصول با یکدیگر توافق دارند، در نحوهٔ به کارگیری این واقع‌نمائی با یکدیگر تفاوت دارند به طوری که در فرانسه میان رئالیسم فلوبر، بالزاک و موپاسان، یا در امریکا میان شروود آندرسُن و جان‌اشتاین بک تفاوتهای بارزی وجود دارد. از آنجا که حوزهٔ نفوذ رئالیسم از ابتدا ادبیات داستانی* بوده است، پیشگام رمان‌نویسی (← رمان) نیز محسوب می‌شود.

امروزه دیدگاه رئالیستی در رمان‌های روانشناختی (← رمان روانشناختی) و جریان سیّال ذهن* متوّجهٔ رئالیسم روانکاوانه است.

گرایش دیگری که در حوزه رئالیسم در دهه‌های گذشته پدید آمده است، پیدایش سبک* رئالیسم جادوئی* می‌باشد.

رئالیسم جادوئی **Magic Realism**

سبکی (← سبک) در ادبیات داستانی* و شاخه‌ای از رئالیسم* است. خاستگاه رئالیسم جادوئی کشورهای امریکای لاتین و کشورهای جهان سوم بوده است. این سبک از دههٔ ۱۹۲۰ در داستان‌نویسی باب شد. در رئالیسم جادوئی نویسندهٔ روایتِ* واقعیت‌های تاریخی و اجتماعی سرزمین خود را با افسانه‌ها و باورهای قومی آن درهم آمیزد و آنها را برحسب این باورها و افسانه‌ها تبیین و حتی تفسیر* می‌کند. نویسنده جهان

سوم با این شگرد در واقع خودآگاهی بیدار شده مردم خود را نسبت به فرهنگ قومی و بومی خویش در آثارش منعکس می‌کند.

پیدایش رئالیسم جادوئی را در ادبیات داستانی به چند عاملِ نسبت داده‌اند:

عامل اول: حاکمیت جوّ خفقان و اختناق دیکتاتوری و حکومت‌های استعماری در مستعمره‌ها که مانع از تجربه آزادانه در حوزه رئالیسم توسط این اقوام و ملیت‌ها می‌شده است. در نتیجه روایتِ واقعیت‌های تاریخی از خلال افسانه‌ها و باورهائی که دهان بدهان می‌گردد امکان بیان پیدا می‌کند و در این راه چنان با این مواد در هم می‌آمیزد که جلوه‌ای دوگانه می‌یابد: لایهٔ حوادث و رویدادهای واقعی بر بستر سیالی از افسانه‌ها و باورها شناور است و نویسنده دائماً خواننده را بین واقعیت و افسانه نگاه می‌دارد. برای نمونه در قطعهٔ زیر از کتاب صدسال تنهائی / گابریل گارسیا مارکز:

سرهنگ «آئورلیانو بوئندیا» به او رسیدی داد، فنجان قهوه‌اش را با چند تکه بیسکویت سرکشید و به چادری که برای استراحت او علم کرده بودند، رفت. پیراهنش را درآورد و کنار تخت سفری نشست. ساعت سه و ربع بود. اسلحه‌اش را با تنها گلولهٔ موجود آن برداشت و آن را درست در وسط دایره‌ای که دکتر مشخص کرده بود، خالی کرد. همزمان با شلیک آن، در ماکوندو، اورسولا در آشپزخانه متوجه شد که شیر روی آتش، جوش نمی‌آید، با تعجب در آن را برداشت. ظرف شیر مملو از کِرْم بود. متحیر گفت: «آئورلیانو را کشتند».

طبق عادت همیشگی‌اش در تنهایی، به حیاط نگاه کرد و «خوزه آرکادیو بوئندیا» را دید که پیرتر از هنگامی که مرده بود، خیس از قطرات باران، زیر درخت چنار نشسته است. اورسولا به او گفت: «از پشت به او شلیک کردند، بدون اینکه چشم‌هایش را ببندد.»

غروب هنگام، در میان قطرات اشک، چشمش به دوایر روشن و نارنجی رنگ که در فضا سرگردان بودند، افتاد، فکر کرد نشانهٔ مرگ است. هنوز زیر درخت، در میان آغوش شوهرش مشغول اشک ریختن بود که سرهنگ بوئندیا را پیچیده درون پتویی که از شدت خونریزی قرمز رنگ شده بود، به خانه آوردند.

عامل دوم: مطالعات مردمشناسان غربی در باب فرهنگ و افسانه‌های قومی سرخپوستان امریکای لاتین سبب بیداری و خودآگاهی این اقوام نسبت به فرهنگ خود و کشف دوباره آن گردید.

عامل سوم: میل شدید مردمان این سرزمین‌ها به روایت حوادث تاریخی که به سبب استعمار بر آنها گذشته است در تلاقی با غنای بِکر افسانه‌پردازی و ناممکن بودن بیان آزادانه واقعیت دست بدست هم داده‌اند و به خلق این نوع خاص از رئالیسم منجر شده است.

این سبک اگرچه با نام گابریل گارسیامارکز، نویسنده کلمبیائی و با رمان★ صد سال تنهائی او شهرت یافته است، در بین کشورهای مختلف امریکای لاتین و کشورهای جهان سوم رایج است. بورخس، نویسنده آرژانتینی از دیگر نویسندگان رئالیسم جادوئی است. در بین نویسندگان هند خانم چیترا بِنِرجی کتاب بانوی عطاری (*The Mistress of Spices*) را به این سبک نوشته است.

ریتم (← ایقاع)



ز

زاویه دید **Point of View = Viewpoint**

زاویه در لغت به معنی محل و گوشه است و زاویه دید یعنی محل یا دریچهٔ دیدن به موقعیّتی گفته می‌شود که نویسنده نسبت به روایت* داستان* اتّخاذ می‌کند و دریچه‌ای است که پیش روی خواننده می‌گشاید تا او از آن دریچه حوادث داستان را ببیند و بخواند.

با آنکه زاویهٔ دید از لحاظ انواع به آسانی قابل شمارش نیست، عمدتاً چند نوع زاویهٔ دید در آثار داستانی معمول است که هر یک مستلزم به کارگیری راوی* بخصوصی است و در واقع انتخاب زاویهٔ دید با انتخاب راوی داستان رابطه‌ای مستقیم دارد.

دریک تقسیم‌بندی، زاویهٔ دید شامل دو نوع **بیرونی و درونی** می‌شود. راوی، در زاویهٔ دید بیرونی (**external point of view**) به چند صورت می‌تواند داستان را از خارج روایت کند. این راوی ممکن است از **زاویه دید دانای کل** (**omniscient point of view**) به روایت داستان بپردازد یعنی همچون فکری برتر، از خارج، شخصیّتهای (← شخصیّت) داستان را رهبری کند، از نزدیک شاهد اعمال و افکار آنها باشد و در حکم خدائی عمل کند که از گذشته و حال و آینده آگاه است و از افکار و احساسات آشکار و نهان همهٔ شخصیّتهای خود با خبر است، هرگز نیازی نمی‌بیند که به خواننده حساب پس بدهد، گوشهایش صدای شخصیّتها را می‌شنود پیش از آنکه آنها شروع به صحبت کنند و چشمهایش می‌تواند از میان درهای بسته و پردهٔ تاریکی ببیند. رمان*های تام جونز/ هنری فیلدینگ، دنیای قشنگ نو/ آلدوس هاکسلی، شوهر آهوخانم/ علیمحمّد افغانی و کلیدر/ محمود دولت آبادی از این زاویه دید نوشته شده‌اند.

نویسندهٔ کلیدر خواننده را از این سو به آن سوی شهرهای خراسان می‌برد و از یک شخصیّت به شخصیّت دیگر می‌پردازد. گاه نیز به اقتضای داستان، موقعیّتها را تشریح می‌کند و توضیح می‌دهد.

نویسندهٔ شوهر آهوخانم نیز هر کجا ضرورتِ ایجاب کند اظهارنظر می‌کند، از تشریح و توصیف افکار و احساسات آهوخانم باز می‌ایستد و به توصیف حالات و افکار سیدمیران (شوهر آهوخانم) می‌پردازد و موارد لازم را توضیح می‌دهد.

گاه نیروی دانای کل محدود می‌شود و

راوی تنها از دید و زبان یکی از شخصیّتهای داستان به نقل داستان می‌پردازد یعنی نویسندهٔ داستان تنها یکی از شخصیّتهای داستان را انتخاب می‌کند و از بیرون افکار و اعمال او را رهبری می‌کند. این زاویهٔ دید را در اصطلاح **دانای کل محدود (limited omniscient point of view)** می‌گویند. به کارگیری زاویه دید دانای کلّ محدود از ابتکارات هنری جیمز، نویسندهٔ امریکائی قرن نوزدهم است. هنری جیمز نام این شخصیّت را «کانون»، «آینه» یا «مرکز ضمیر خودآگاه» نهاده است.

در برخی از آثار این نویسنده، وقایع و عمل داستانی* آنگونه که در ذهن یکی از اشخاص منعکس است، توصیف می‌شود مثل رمان تصویر یک زن. در بین رمان‌های فارسی، سووشون/ سیمین دانشور و درازنای شب/ جمال میرصادقی با استفاده از این زاویه دید نوشته شده‌اند.

نویسندهٔ سووشون ماجرای داستان را از زاویه دید «زری» یعنی شخصیّت اصلی* داستان باز می‌گوید. خواننده از طریق احساسات و افکار زری شخصیّتهای دیگر رمان را می‌شناسد و اگر تفسیر و توضیحی نسبت به شخصیّتها و وقایع صورت می‌گیرد، از طریق همین شخصیّت است.

در ادبیات انگلیسی، توماس هاردی نویسنده قرن نوزدهم رمان‌های خود را عمدتاً با زاویه دید دانای کل می‌نویسد و جین‌آستین زاویه دید دانای کل محدود را در غرور تعصب به کار می‌گیرد.

گاهی نیز راوی داستان فقط آنچه که شاهد یا شاهدان حوادث دیده‌اند گزارش می‌کند و عقاید و نظرات خودش را در داستان دخالت نمی‌دهد، به توضیح آنچه در ذهن شخصیّتهای داستان می‌گذرد، نمی‌پردازد و به خواننده اجازه می‌دهد که خود از حوادث داستان، نتایج موردنظر را بگیرد و در این صورت نویسنده ممکن است حکم دوربین فیلمبرداری را پیدا کند، البته دوربینی که فکر می‌کند و وقایع را انتخاب می‌کند. این دوربین به جاهای بسیار می‌رود و فقط می‌تواندآنچه را دیده و شنیده ضبط کند امّا نمی‌تواند توضیح بدهد و تفسیر* کند. در این نوع داستانها، نویسنده حضور ندارد تا توضیح بدهد و تفسیر کند. این زاویه دید را **زاویه دید نمایشی (dramatic point of view)** یا **زاویهٔ دید عینی / بیطرف (objective point of view)** می‌گویند. ارنست همینگوی نویسندهٔ امریکائی، اغلب داستانهای کوتاه (← داستان کوتاه) خود را با استفاده از چنین شیوه‌ای نوشته است که از آن میان می‌توان داستانهای «آدمکشها»، «یک گوشهٔ پاک و روشن کوچک» «تپّه‌های همچون فیل سفید» را نام برد. **زاویه دید درونی (internal point of view)** در این زاویه دید داستان بوسیلهٔ یکی از اشخاص داستان و به شیوهٔ «من روایت» نقل می‌شود. این شخص ممکن است شخصیّت اصلی باشد مثل راوی رابینسون کروزوئه/ دانیل دوفو، آرزوهای بزرگ / چارلز دیکنز، بوف کور / صادق هدایت، و بادها خبر از تغییر فصل می‌دادند/ جمال میرصادقی. در بوف کور، تمام داستان و ماجراهای نمادین (← نماد) و وهم‌آلود آن از زبان شخصیّت اصلی بازگو می‌شود. از جمله محسنّات این زاویه دیدآن است‌که حقیقت‌نمائی* داستان را

افزایش می‌دهد. امّا عیب عمدهٔ چنین زاویه دیدی محدودیت آن است زیرا راوی نمی‌تواند راجع به نظر دیگران نسبت به خودش و یا خصوصیّات خوب و بد خود به ما چیزی بگوید. برای رفع این عیب و محدودیت، گاه داستان از زاویه دید یک شخصیّت فرعی بازگو می‌شود. این زاویه دید به خوانند امکان می‌دهد تا شخصیّت اصلی داستان را نه بوسیلهٔ خود او، بلکه از طریق شخصیّت دیگر داستان بشناسد. زاویه دید در رمان‌های **قلب تاریکی** / جوزف کُنراد، **موبی دیک**/ هرمان ملویل، **چشمهایش** / بزرگ علوی، **این شکسته‌ها**۸ جمال میرصادقی و داستان کوتاه* «رقص مرگ»/ بزرگ علوی از آنِ شخصیّتی فرعی است (هم سلّول مرتضی در زندان) که غیرمستقیم در جریان ماجرای مرتضی و عشق میان او و مارگریت قرار می‌گیرد و خود سهم ناچیزی در داستان دارد.

زاویه دید متغیّر و جابه‌جا شونده آن است که داستان از زوایای دید مختلف روایت می‌شود. برای مثال فصل نخست **خانهٔ قانون زده**/ چارلز دیکنز از زاویه دید دانای کل به توصیف حاضران در دادگاه می‌پردازد، فصل دوّم از زاویه دید درونی و به شیوهٔ «من روایتی» بازگو می‌شود. از بین رمان‌های ایرانی **سنگ صبور** / صادق چوبک، **شب چراغ**/ جمال میرصادقی، و **شازده احتجاب**/ هوشنگ گلشیری با استفاده از زاویهٔ دید متغیّر نوشته شده است. در **شازده احتجاب** زاویه دید کراراً از دانای کل به اوّل شخص، و از اوّل شخص به دانای کل تغییر می‌کند. راوی اوّل شخص نیز گاهی شازده و گاهی فخری پیشخدمت اوست. (عد)

زاویه دید بیرونی (← زاویه دید)
زاویه دید بیطرف (← زاویه دید)
زاویه دید درونی (← زاویه دید)
زاویه دید عینی (← زاویه دید)
زاویه دید متغیّر و جابه جا شونده (← زاویه دید)
زاویه دید نمایشی (← زاویه دید)
زبان اندامی (← کد)

زبان تصویری **Figurative Language**

زبان تصویری کاربری هنری از زبان است که با کاربری عملی در ارتباط‌های عادی تفاوت دارد. در این قسم کاربری، کاربران زبان (سخنوران) به شیوه‌های گوناگونی چون مجاز*، کنایه*، آرایه‌های بلاغی* و بدیعی (← صنایع بدیع)، زبان را در غیر از محدودهٔ پذیرفته شده آن به کار می‌گیرند تا به انتقال زنده و بی‌واسطهٔ حسّ خود از تجربهٔ خاصی توفیق یابند.

تفاوت عمده زبان تصویری با زبان کاربردی در آنست که زبان کاربردی و واقعی شفاف است زیرا هدف از آن «رساندن» پیام معینی است، از اینرو زبان نقش وسیله و محملِ پیام را ایفا می‌نماید و همچون شیشهٔ شفافی ذهن را به ورای خود و به پیامی که در آن سوی شیشه واقع است هدایت می‌کند. اما زبان تصویری یا زبان هنری، خود همسنگ پیامی که انتقال می‌دهد، بخش عمده‌ای از هدف سخنور به شمار می‌آید و چون شیشهٔ رنگی و پر نقش و نگاری است که نگاه بیننده را پیش از عبور، بر خود متوقف می‌سازد.

جوهر خلّاق در زبان تصویری به یاری عوامل و عناصری در حوزهٔ بیان*، بدیع*،

علوم معانی* و آرایه‌های بلاغی (هم ← بلاغت) تحقق می‌یابد. مجموعهٔ این تصرّفات زبانی را به عنوان کلّی زبان تصویری می‌شناسند.

زبانشناسی **Linguistics**

زبانشناسی مطالعه قانونمند زبان است. زبانشناسی علم نیست اما به شیوه علمی عمل می‌کند زیرا اولاً رویکردی بی‌طرفانه دارد و ثانیاً شیوه آن تجربی است یعنی آنگونه که نوآم چامسکی عنوان می‌کند مطالعه زبانشناسی بر سه اصل مشاهده (Observation)، توصیف (Description)، و تشریح (Explanation) استوار است، یعنی زبانشناس ابتدا نگاه می‌کند مردم چگونه از زبان استفاده می‌کنند، سپس این طرز استفاده‌ها را توصیف می‌کند، و بالاخره پس از تجزیه و تحلیل داده‌ها به تشریح آنها می‌پردازد. در این مرحله زبانشناسان برآنند تا قوانین مستتر و مورد استفاده تکلم‌کنندگان به آن زبان را استخراج کنند. زبانشناسی مدرن همچنین به قانونمندی زبان معتقدند به این معنی که استفاده کنندگان زبان در ساخت و کاربرد جملات از مجموعه دستورالعمل‌هایی که درونی شده استفاده می‌کنند. این درونی شدن ناظر به نوعی بینش شهودی است که از ذهن تکلم کنندگان به زبان سرچشمه می‌گیرد و منشأ اکتسابی ندارد. این بینش شهودی را اصطلاحاً توانش زبانی* (competence) می‌نامند. وقتی قوانین زبانهای خاص با این شیوه تجربی استخراج شد زبانشناس در پی آن برمی‌آید که چگونگی عمل آن زبانها را بر مبنای آن قوانین شرح دهد. حاصل چنین الگو یا دستور زبان جهانی، هِرَم جُستار زبانشناسی است.

موضوع‌های عمده زبانشناسی به شرح زیر می‌باشد: واج‌شناسی* (phonology)، آواشناسی* (phonetics)، نحو* (syntax)، معناشناسی* (semantics).

به طور کلی زبانشناسی به جای اداره کردن زبان به فهم زبان می‌پردازد و دغدغه عمده آن با هر گرایشی که باشد پاسخ به پرسش‌های اساسی زیر است: زبان چیست؟ چگونه عمل می‌کند؟ وجه اشتراک زبان‌ها چیست؟ چرا زبان تغییر می‌کند؟ چگونه یاد می‌گیریم حرف بزنیم؟ والخ. (صص ۵-۱، LT&C).

از حیث تاریخی سابقه زبانشناسی در غرب و شرق به دیدگاههای بلاغیون، لغویون و نحویونی می‌رسد که هَمّ خود را مصروف ارائهٔ دستورالعمل‌هایی برای کاربرد درست زبان می‌کردند. در ادبیات اسلامی، در یکسو لغویون (philologist) قرار داشتند و در سوی دیگر نحویون (grammarain) و در سمت سوم بلاغیون (rhetorician) بودند.

در غرب نیز تا پیش از قرن هجدهم وضع بر همین منوال بود و تنها از قرن هجدهم برای نخستین‌بار سر ویلیام جونز انگلیسی در مقاله‌ای شباهت زبان سانسکریت را به زبان‌های یونانی، کلتی، لاتینی، و ژرمن پیش کشید و نتیجه گرفت که همه این زبانها باید از یکجا ریشه گرفته باشند. این نظریه تا یک صد سال بعد محور توجه و مطالعات محققانی شد که به دنبال ردیابی منشأ زبانها بودند و از اینجا **زبانشناسی تطبیقی (comparative linguistics)** پدید آمد. گروهی از زبانشناسان آلمانی تحت

تأثیر زبانشناسی تطبیقی که زبانهای اروپایی را از رهگذر مقایسه، منشعب از زبان هند و اروپایی معرفی کرد، در اواخر قرن نوزدهم به مطالعه تأثیر تغییرات اصوات یک زبان در ارتباط با اصوات مرتبط دیگر در همان زبان پرداختند و نتیجه گرفتند که اصوات به تنهایی تغییر نمی‌کنند و وقتی صدایی تغییر کند، به طور فعال جایگاه خود را در زبان پیدا می‌کند. اینگونه یافته‌ها به شکل‌گیری قوانین واجشناسی که در پی قانونمند کردن قوانین تلفظی زبان است منجر شد.

اما زبانشناسی نوین به مفهوم امروزین آن مرهون مطالعات فردیناند دوسوسور است که پدر زبانشناسی نوین نامیده شده است. آراء سوسور که توسط شاگردانش و پس از مرگ وی منتشر گردید فتح بابی بود برای **زبانشناسی ساختگرا*** **(structural linguistics)**. سوسور زبان را با بازی شطرنج مقایسه می‌کند زیرا هر مهره به واسطه دو عامل جایگاه آن بر صفحه شطرنج و ارتباط آن با سایر مهره‌ها تعریف می‌شود: بر این اساس مهره فیل اگر در خانه سفید باشد و خانه روبروی آن پر باشد، از آزادی عمل بیشتری برخوردار است، و سربازی که در خانه وسط قرار بگیرد چنانچه از طرف سایر سربازها حمایت شود از قدرت بیشتری برخوردار است. در زبان نیز مانند شطرنج، در عین حال که قواعد یکی است کیفیت هر تولید با تولیدات دیگر متفاوت است.

سوسور در تبیین ارتباط عناصر زبانی معنی کلمات انگلیسی mutton و sheep را با mouton فرانسوی مقایسه می‌کند. کلمه فرانسوی mouton به جای هر دو کلمه انگلیسی عمل می‌کند یعنی از حوزه معنایی وسیع‌تری نسبت به mutton انگلیسی برخوردار است.

سوسور کلمه را نشانه*ای می‌داند که هیچ ارتباط طبیعی با آنچه نشان می‌دهد ندارد مثلاً کلمه «سگ» و موجودیت واقعی این حیوان دارای ارتباطی قراردادی هستند نه طبیعی، که ناشی از نحوه تکامل زبان یا فرآیندهای دیگر می‌باشد. این مفهوم قراردادی اساس بسیاری از بحث‌های جدید زبانشناسی است و یکی از ویژگیهای ممیزه زبان انسان و حیوانات است. در زبان حیوانات اغلب رابطه‌ای بین نشانه و محتوای نشانه وجود دارد حال آنکه در زبان انسان‌ها جز موارد معدود چنین رابطه‌ای وجود ندارد. از نظر سوسور زبان نظامی بسته است که کلمات در آن به عنوان نشانه می‌توانند در ترکیبات گوناگون دیگری جمع شوند و تشکیل جمله بدهند. میزان ظرفیت کلمه در تکمیل جملات حاصل جمع توانِ آن در ترکیب یا در جایگزینی به جای کلمات دیگر است. سوسور به طور کلی قائل به نظامی دوتایی (binary) در زبان است که در آن **محور جایگزینی** (paradigmatic) در برابر **محور همنشینی** (syntagmatic)، و سطح مفهومی و انتزاعی زبان یعنی (langue) در مقابل ماده زبانی یا ظهور این قواعد در جملات و گفتار واقعی یعنی (parole) قرار دارد. وی بیشتر بر مفهوم زبان (langue) تأکید می‌ورزید حال آنکه زبانشناسی نوین بیشتر به جنبه بروز بیرونی آن (parole) می‌پردازد.

سیستم دوتایی سوسور منشأ رویکرد

ساختارگرایی شده است. بسیاری از پیشرفتهای علم زبانشناسی در حقیقت در امریکا و از اواسط قرن بیستم بویژه در نتیجه یافته‌های مردمشناسان امریکایی که به بررسی فرهنگ و زبان سرخپوستان بومی می‌پرداختند، آغاز شد.

لیونارد بلوم فیلد در سال ۱۹۳۲ در کتابی با عنوان زبان (*Language*) به ارائه یک روش‌شناسی توصیفی برای زبان پرداخت که بعدها این رویکرد را زبانشناسی توصیفی نامیدند. مبنای کار بلوم فیلد که در حقیقت ساختارگرایانه بود (متفاوت با ساختارگرایی سوسوری) بر جمع آوری داده‌های زبان بومی از صاحبان آن زبان و سپس توصیف و تحلیل انگاره‌های واجشناسیک و نحوی آن بود. این شیوه نیز حول محور قانونمند کردن زبان استوار است. بنابه دیدگاه بلوم فیلد عناصر زبانی بنابه خاصیت **سازوارگی (constituency)** در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و هر جمله را می‌توان بر حسب شاکله‌ها یا مؤلفه‌های بی‌واسطه آنها (immediate constituents) تحلیل کرد و اینها نیز به نوبه خود به شاکله‌های جزیی‌تر تجزیه می‌شوند تا وقتی جمله به سطح کلمه خرد شود. بنابراین قاعده هر جمله به منزله سلسله مراتبی از شاکله‌های مرتبط به هم است که تماماً می‌توانند این خاصیت شاکله بودن را بروز دهند زیرا به این وسیله می‌توانند با شاکله‌های مشابه دیگر جایگزین شوند یا دوباره به گونه‌ای توزیع شوند که جملات دیگر را بسازند. به این ترتیب اجزاء جمله: «گربه بزرگ سیاهی به روی میز پرید»

The larg Siamese cat jumped on to the table

را می‌توان به این صورت تجزیه کرد: همانگونه که پیداست این جمله به دو بخش اصلی تقسیم می‌شود: cat در مرکز گروه اول و همگروه با the large Siamese است یعنی آنها وابسته‌های بی‌واسطه گربه هستند، و jumped در گروه دوم که واسطه‌های بیدرنگ آنها on to the table می‌باشد. اگر بخواهیم به این اجزاء نامی بدهیم می‌توان گفت «گربه» (اسم) مستعد حرف تعریف، صفت، و صفت نسبی است حال آنکه «پرید» (فعل) مستعد حرف اضافه و اسم مفعول و لوازمات اسم مفعول است. ایرادی که بر نظریه بلوم فیلد گرفته‌اند متوجه خاصیت توصیفی محض و غیر تشریحی بودن آنست.

نوآم چامسکی نافذترین زبانشناس معاصر است. وی کتاب خود را با عنوان ساختارهای نحوی (*Syntactic Structures*) در سال ۱۹۵۷ منتشر کرد که سرآغاز نگرشی نو در زبانشناسی محسوب می‌شود. آنجا که زبانشناسی توصیفی بلوم فیلد از شرح در می‌ماند، چامسکی با عنایت به خاصیت خلاقیت و زایندگی زبان به شرح تناقضات موجود در سطح زبان می‌پردازد. اساس دیدگاه چامسکی بر تمایز بین دو جزء در رفتار زبان استوار است: **روساخت (surface structure)** و **ژرفساخت (deep structure)**.

روساخت دو جمله Jhon is eager to please و Jhon is easy to please هر دو Jhon را در مقام نهاد جمله نشان می‌دهد اما با دقت به ژرف ساخت جمله درمی‌یابیم که در جمله نخست جان در حقیقت نهاد است یعنی خودش مشتاق

خوشحال کردن دیگران می‌باشد حال آنکه در جمله دوم جان بخشی از مفعول است یعنی خوشحال کردن او کاری آسان است. پرداختن به روساخت و ژرف ساخت جملات و استفاده از **نظریه گشتاری (transformational theory)** بسیاری از ریشه‌های ابهام* را در زبان شرح می‌دهد. در این نظریه به جای آنکه برای هر جمله قائل به یک نوع دستور و قاعده دستوری باشیم، دو نوع دستور زبان موردنظر است: اول رو ساخت که دربرگیرنده قوانین است و برای ترکیب شاکله‌ها و اداره داده‌ها در ژرف ساخت می‌باشد، و دوم ژرف ساخت که قواعد مورد استفاده در رو ساخت از آن استخراج می‌شود. رو ساخت‌های یکسان می‌توانند ژرف ساخت‌های متفاوت داشته باشند.

اساس نظریه گشتاری زبان بر این تفکر استوار است که انسان از بدو تولد با مجموعه‌ای از قواعد فطری زبان متولد می‌شود؛ زبان امری فطری در ضمیر بشر است و از امور اکتسابی نیست. زبانشناسی روانشناسیک* با عنایت به این نظریه‌ها در مورد چگونگی یادگیری پدید آمد. دغدغه این مکتب زبانشناسی آنست که بداند آیا رفتار زبانی بخشی از عملکرد شناختی ذهن کودک است یا موجب چیزی است که اصطلاحاً به آن **پودمان زبانشناختی (linguistic module)** می‌گویند. دومین مسأله که برگرفته از نظریه ساختارگرائی* است، کشف عامل **پایه‌های جهانی زبانی (linguistic universals)** است که عبارت از فرآیندهایی است که تمام زبانها به اشتراک از آن برخوردارند. چامسکی اظهار می‌دارد که افراد بشر همگی با یک دانش بنیادین و مشترک در بین همه زبانها متولد می‌شوند که آنرا اصطلاحاً **دستور زبان جهانی** (universal grammar) می‌نامد. وظیفه زبانشناس آنست که مشخص کند این دستور زبان عام از چه عناصری تشکیل شده است. به دلیل پویایی ماهوی، دیدگاههای امروزی نظریه گشتاری چامسکی با آنچه در ابتدا توسط وی مطرح شد تفاوت‌هایی یافته است.

نظریه‌های زبانشناسی امروزه دو آبشخور عمده دارند: سوسور و چامسکی. اما دامنه مطالعات زبانشناسی به حوزه‌های دیگر علوم انسانی مثل روانشناسی، جامعه‌شناسی و نقد ادبی نیز گسترش یافته و دستاوردهای آن مورد استفاده این علوم نیز واقع شده است.

یکی از این توسعات در زبانشناسی مربوط به **دستور زبان قانونمند** (systematic grammar) می‌شود که بانی آن مایکل هالیدی، زبانشناس انگلیسی است. دیدگاه هالیدی اساساً برعکس دیدگاههای فرمالیستی چامسکی، رویکردی کارکردی (functional) دارد. بنا به نظریه او به همان نسبتی که شکل‌گیری زبان از عوامل موردنظر چامسکی مایه می‌گیرد، از نوع رابطه انسان با جهان پیرامونش متأثر است. به سخن دیگر، برای هالیدی شکل‌گیری زبان معلول ظرف زمان و مکان است. سه نقشی که هالیدی برمی‌شمارد و آن را مبنای دستور زبان خود قرار می‌دهد عبارتند از نقش تصوری (ideational) (استفاده از زبان برای مفهومی کردن جهان)، نقش بینافردی (interpersonal) (استفاده از زبان به عنوان واسطه‌ای فردی)، و نقش متنی (textual) (استفاده از زبان برای

ساختن متن). در بسیاری موارد رویکرد هالیدی که خود آن را **پدیدارشناسی اجتماعی (social semiotics)** می‌نامد، بیشتر تحت تأثیر سوسور زبان را پدیده‌ای اجتماعی و فرهنگی بازشناسی می‌کند.

یکی از دغدغه‌های زبانشناسی امروزه آنست که زبان، معنی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد یعنی به هیچ وجه نمی‌توان معنی گفتار را صرفاً با اتکاء به معنی لغات آن استنباط نمود. این نگرش تا حد زیادی موجب پیدایش **زبانشناسی عمل‌گرا (pragmatic linguistic)** شده است. در این گرایش، زبان در بافت اجتماعی یا فرازبانی بررسی می‌شود. پیروان زبانشناسی عمل‌گرا شیوه‌ای را بررسی می‌کنند که بواسطه آن بتوان گفتار را با استفاده از شگردهای **استنتاجی (inference)** و **پیش ذهنیت (presupposition)** تعبیر نمود. در اینجا زبان یک گفتمان (discourse) * است یعنی رویدادی است حاصل عمل متقابل بین مشارکت کنندگان در تولید آن رفتار زبانی، نوعی «کنش» است سوای «حرف زدن» صِرْف. این‌گونه تأملات موجب یافته‌های تازه‌ای در حوزه نظریه کنش گفتاری* شده است. نظریه اخیر توسط جی.ل.آستن و جی.آر.سرل بسط یافته است. حاصل کار آنها نوشتن دستور زبانهای ارتباطی (communicative) است که در پی توجیه و توضیح عوامل صوری زبان بر حسب کارآیی آنها در عمل‌های متقابل زبانی تعریف می‌شود.

امروزه زبانشناسی شاهد اضافه شدن جنبه‌هایی به این علم شده که سابقاً موضوع‌هایی حاشیه‌ای محسوب می‌شده‌اند از جمله می‌توان از جامعه‌شناسی نام برد که منجربه پیدایش جامعه‌شناسی زبان* (sociolinguistics) شده و آغازگر آن ویلیام لابوف امریکایی است. وی به طور خاص مفهوم **متغیر زبانی (linguistic variable)** را پیش کشید: یک شاخص لهجه*که در جامعه زبانی واحد بر حسب طبقه و جنس فرق می‌کند. دامنه جنبه‌های مرتبط با زبانشناسی روز به روز بیشتر گسترش می‌یابد به طوری که حوزه‌های جدیدی در این علم نظیر **قوم‌نگاری (ethnography)** گشوده شده و حوزه‌های جدیدتری هم در آینده به آن افزوده خواهد شد. (LT&C و وزوعو).

زبانشناسی بالینی (← زبانشناسی روانشناسیک)

زبانشناسی تطبیقی (← زبانشناسی)

زبانشناسی جامعه شناسیک **Sociolinguistics**

زبانشناسی جامعه شناسیک یا بررسی زبان در ارتباط با اجتماع، تقریباً رشته جدیدی در زبانشناسی می‌باشد زیرا این رشته در دهه ۱۹۶۰ و با آثار ویلیام لابوف در امریکا و پیتر تراجیل در بریتانیا به صورت یک شاخه جدید زبانشناسی توسعه یافت. تا پیش از اینها، برای زمانی طولانی رسم بر آن بود که زبانشناسان به بررسی گویش*های مردم روستاهای دوردست می‌پرداختند تا از این رهگذر سابقه تاریخی آن گویش‌ها را بازشناسند. این نوع بررسی که اصطلاحاً به آن **گویش‌شناسی** یا **لهجه‌شناسی (dialectology)** می‌گویند در واقع زیر مجموعه زبانشناسی تطبیقی بود که خود در حوزه **علم‌اللغه** یا **لغت‌شناسی (philology)** قرار داشت. لابوف یکی

از نخستین زبانشناسانی بود که توجه خود را از روستا به شهر و جامعه شهری معطوف کرد تا بتواند مشخصه‌های زبان امریکایی امروزی را تجزیه و تحلیل نماید.

زبانشناسی جامعه شناسیک در بسیاری موارد تلفیقی از جامعه‌شناسی و زبانشناسی می‌باشد. گاهی آن را جامعه‌شناسی زبان نیز می‌نامند اما این عنوان بیشتر متوجه ابعاد جامعه‌شناسی است تا زبانشناسی، در حالیکه دغدغه اصلی زبانشناسی جامعه‌شناسی، زبان «شکل گرفته در بافت اجتماع» (دل هایمز) می‌باشد. این شاخه از زبانشناسی به شیوه‌ای می‌پردازد که زبان توسط جامعه شکل می‌گیرد و به نوبه خود به جامعه شکل می‌بخشد. شهرت این رشته بیشتر مدیون زبانشناسی مکتب چامسکی و **زبانشناسی زایشی (generative linguistics)** وی می‌باشد.

مکتب زبانشناسی چامسکی نمونه‌های آرمانی را در گفتارهای معیار و فارغ از خطاهای کاربری زبانی (performance) به عنوان الگوی زبانی تحلیل میکند در حالیکه در زبانشناسی جامعه شناسیک گرایش بیشتر متوجهٔ گفتار واقعی در جوامع است. علاقه این شاخه از زبانشناسی معطوف به زبان است که بر طبق ظرف اجتماعی و گروه اجتماعی استفاده کننده از آن زبان دچار تغییر می‌شود. لابوف این را **زبانشناسی سکولار (secular linguistics)** می‌نامد. متغیرهای زبانی که بر زبان تأثیرگذار هستند عبارتند از عوامل فردی مثل سن و تحصیلات، و عوامل غیرشخصی نظیر ملیت، نژاد و جنسیت.

بنابه مطالعات انجام شده، این زبانشناسان نتیجه گرفته‌اند که تغییرات اگر از گروه‌های مختلف مردم و بطور خود جوش بر روی زبان رخ دهد و بعد به گروه‌های وسیعتر مردم تعمیم یابد تغییر از پائین است ولی اگر تغییر زبان توأم با تلاشی آگاهانه و با هدف کنترل هر نوع تغییر زبانی صورت بگیرد این تغییر از بالا خواهد بود.

یکی از اهداف عمده پیروان مکتب لابوف آنست که بدانند تغییرات زبانی چگونه و چرا رخ می‌دهد.

زبانشناسی جامعه شناسیک با بعضی حوزه‌های سبک‌شناسی* بویژه **تحلیل گفتمان (discourse analysis)** و دو زیر مجموعه دیگر یعنی **روش‌شناسی اقوام (ethnomethodology)** و **قوم‌نگاری ارتباطات (ethnography of communication)** ارتباطی تنگاتنگ دارد. (صص ۱۹۶-۱۹۳، LT&C).

زبانشناسی روانشناسیک **Psycholinguistics**

زبانشناسی روانشناسیک بررسی فرآیندهای ذهنی است که بستر طراحی، تولید، ادراک، و فهم گفتار را می‌سازند. هدف عمده زبانشناسی نوین از زمان انقلاب چامسکی دستیابی به درک چگونگی کار ذهن است. از اینرو اساس زبانشناسی روانشناسیک از جالبترین رشته‌های زبانشناسی است. از آنجا که این رشته زمینه وسیعی را دربرمی‌گیرد، مرزهای آن سِیال است. یکی از مهمترین زیر شاخه‌های زبانشناسی روانشناسیک به محدودیت‌های روانشناسیکی که در استفاده از زبان وجود دارد، مربوط می‌شود مثل آنکه محدودیت‌های حافظه چگونه بر تولید و فهم گفتار تأثیر می‌نهد، و شاخه دیگر آن به بررسی

چرایی نابسامانی‌های گفتار می‌پردازد (زبانشناسی بالینی clinical linguistics، شناخت زبان پریشی aphasiology).

احتمالاً پیشرفته‌ترین شاخه زبانشناسی روانشناسیک همانست که به تحقیق درباره اکتساب زبان در کودکان اختصاص دارد. مهمترین دستاورد این مطالعات استقرار مراحل اکتساب (stages of acquisition) است. بررسیهای انجام شده درباره اکتساب زبان نشان می‌دهد که کودکان بسیار زود و از اول کودکی به زبان‌آموزی روی می‌آورند. به نظر برخی زبانشناسان اگر آنگونه که باید، مغز را دارای یک اندام پردازش زبان فرض کنیم که شامل عوامل (modules) یا پودمان‌های مختلفی برای پردازش و تولید گفتار است، یادگیری زبان بیشتر شبیه به فرآیند روشن کردن است که تلویزیون باید طی کند تا بخوبی بتواند ضربه‌های الکتریکی را به انگاره‌های نور و صدا تبدیل نماید. وقتی دکمه‌ها به مدار زبانیْ خاص هدایت می‌شوند، ظاهراً برنامه نویسی زبان ما تثبیت شده است. اگر بخواهیم بعداً زبان دومی را بیاموزیم به ندرت می‌توانیم از مهارت و تسلط فراگرفته در زبان مادری برخوردار بشویم. در عین حال یادگیری هر زبان، کاری فراتر از فرآیند مکانیکی روشن کردن است. دستگاه تلویزیون باید بتواند از علامت‌ها رمزگشایی کند اما قادر به «تفسیر*» آنها نمی‌باشد. تفسیر زبان نیازمند تلاشی فراتر از رمزگشایی است زیرا زبان معنی را از صراحت در می‌آورد. وقتی کودک می‌گوید «ماما‌ن کفش»، بزرگسالی که این عبارت را می‌شنود ابتدا باید آن را به صورت جمله کامل «مامان کفشهام رو پام کن» بسط دهد و بعد روی کنش گفتاری که انجام یافته تصمیم بگیرد یعنی بداند آیا این اعلام است، سؤال است، خواهش است، فرمان است، والخ... زبان دارای ابعاد اجتماعی و انسانی است که با برنامه‌نویسی برای تولید، طیف کاملی از اشکال زبانی وارد عمل می‌شود. نوعاً بچه‌ها کلمات و ساختار*ها را هم با یکدیگر جمع می‌کنند هم بسط می‌دهند تا آن را با دنیای خاص خود وفق دهند. از اینرو بررسی مراحل کسب زبان نمی‌تواند فقط نقشه‌برداری از انواع ساختارها در سنین مختلف باشد. به همین میزان نیز آنچه زبان برای آن استفاده می‌شود و چگونگی عملکرد زبان در بروز حس کودک در وی اهمیت بسیار دارد.

یکی از موضوعات مورد علاقه زبانشناسی روانشناسیک همچنین تمایز میان مغز و ذهن است که در تفکر عامه یکی است. با این نگرش مغز، اندامی فیزیکی در جمجمه است که رفتارهای جسمانی و دماغی را کنترل می‌کند و مانند سایر اندام‌ها می‌توان کار آن را مشاهده کرد. اما ذهن از قابلیت‌های ذهنی و عاطفی‌ای ترکیب شده که ما را انسان می‌شناساند. برخلاف مغز، ذهن اندامی فیزیکی نیست و قابل مشاهده مستقیم نمی‌باشد. واضح است که ذهن به مغز وابسته است اما هنوز کسی نتوانسته نحوه کار آن دو را به شیوه‌ای مرتبط دقیقاً توضیح دهد. مُتألّهان از دیرباز در تلاش برای یافتن جایگاه روح در جسم مورد آزمایش قرار می‌گرفتند. تلاش برای تعیین مرزهای ذهن کاری است بس پیچیده‌تر.

اما زبانشناسان روانشناس صرفاً به طور غیرمستقیم با مغز سروکار دارند زیرا هدف اصلی آنها ذهن بشر است. زبانشناسی بر این اساس بهره زیادی از رشته روانشناسی گرفته است. در واقع آن را گاهی «روانشناسی زبان» می‌نامند اگرچه حوزه آن بیشتر به روانشناسی مربوط می‌شود تا زبانشناسی.

(LT&C، ۱۹۶-۱۹۹ صص)

زبانشناسی زایشی (← زبانشناسی جامعه‌شناسیک)

زبانشناسی ساختگرا (← زبانشناسی)

زبانشناسی‌سکولار (← زبانشناسی جامعه‌شناسیک)

زبانشناسی عمل‌گرا (← زبانشناسی)

زبانشناسی ناقدانه (← سبک‌شناسی)

زبان‌های نواختی (← لحن)

زیرزنجیری (← لحن، ← آهنگ، ← درنگ، ← آواشناسی)

زشت و زیبا / صنعت (← مدح شبیه به ذم)

زمینه‌چینی نمایشی **Exposition**

در اصطلاح نمایشنامه*، شرح داستان* یا حکایتی (← حکایت) که پیشینه یا پیش درآمد عمل نمایش* است و دانستنش برای درک کامل نمایش ضروری است. درکل، زمینه‌چینی می‌تواند به چندین شیوه انجام گیرد. ممکن است در بخش آغاز نمایش گنجانده شود و به سرعت مطرح شود یا اینکه در کل نمایش و قسمت به قسمت جای گیرد و در هر لحظه‌ای آن بخش از زمینه‌چینی که دانستنش ضروری است گنجانیده شود. شیوه و چگونگی دادن آگاهی برای فراهم کردن امکان پیش‌بینی عمل، نمایش را واقع‌گرا یا غیرواقع‌گرا می‌کند (کن)

زمینه‌چینی نمایشی در تراژدی*های یونان باستان معمولاً توسط همسرایان* و به شیوه‌ای مستقیم مطرح می‌شد. این سنّت* در نمایشنامه‌های دوران الیزابت* نیز ادامه داشت. امّا ویلیام شکسپیر گاه زمینه‌چینی نمایشنامه‌های خود را به شیوه‌ای غیرمستقیم مطرح می‌کند. برای مثال در نمایشنامه هاملت زمینه‌چینی با ظاهر شدن روح و سخنان او تحقق می‌یابد. در رومئووژولیت زمینه‌چینی توسط نزاع خیابانی میان پیشخدمتهای دو خاندان سرشناس ارائه می‌شود.

در سدهٔ نوزدهم مرسوم بود که زمینه‌چینی بر پردهٔ نخست نمایشنامه چیره باشد. در این نمایشنامه‌ها معمولاً وظیفهٔ کلفت و نوکر خانه آن بود که نمایشنامه را با گفتگو* دربارهٔ کار و بار اربابان خود آغاز کنند.

در آخرین سالهای همین سده، نوآوری در به کارگیری زمینه‌چینی در کلّ نمایش شیوه‌ای بود که هنریک ایبسن به کار گرفت. در برخی از نمایشنامه‌های ایبسن، زمینه‌چینی چنان ماهرانه در کلّ نمایشنامه تنیده شده است که تماشاگر با دشواری آن را از عمل نمایش* تمییز می‌دهد. در این حال زمینه‌چینی رویدادهای گذشته دارای انگیزه می‌شود و در هر بازگشت، عمل نمایشی آن را همراهی می‌کند. نمونه درخشان اینگونه زمینه‌چینی، نمایشنامهٔ روسمر سولم است. در این نمایشنامهٔ گذشتهٔ بسیار پر اهمیّت رِبِکاوِست به تدریج در جریان نمایش آشکار می‌شود به طوری که مراحل پایان نمایشنامه با کامل شدن رویدادهای گذشته همراه می‌شود.

امروزه بسیاری از نمایشنامه‌نویسان معاصر می‌کوشند تا زمینه‌چینی را با گفتگوی

طبیعی و اتّفاقی در نمایشنامه تلفیق کنند.

زنجیرهٔ بزرگ هستی Great Chain of Being

نوعی جهان‌بینی در ادبیّات، فلسفه و علوم مغرب زمین است که قدمت آن به اندیشه‌های حکمائی چون افلاطون و ارسطو می‌رسد. براساس این جهان‌بینی، جهان سیستمی نردبانی دارد و هر دسته از موجودات در این نردبان حکم یک پلّه را دارد و با دستهٔ بالاتر (پلّهٔ بالاتر) به لحاظ اختلاف ماهوی و وجودی خود تفاوت می‌کند. سلسله مراتب هستی مبتنی بر یک چنین ساختار*ی است. در این سلسله مراتب، موجودات نادیدنی و خُرد در پائینترین پلّه و حشرات، ماهیها، پرندگان و چرندگان به ترتیب هریک پس از دیگری، در موقعیّتهای (پلّه‌های) بعدی جای دارند. جای انسان در میانهٔ نردبان است و فرشتگان و موجودات اثیری به ترتیب در پله‌های بالاتر از او قرار می‌گیرند. بالاترین پلّهٔ این نردبان متعلّق به آفریدگار جهان است. بدین ترتیب انسان از یک سو با موجودات بهیمی و از سوی دیگر با موجودات آسمانی اتصّال دارد.

این جهان‌بینی بر افکار و اندیشه‌های متفکران و اُدبای دوران رنسانس* و عصر روشنگری* در اروپا تأثیر ژرفی باقی نهاد. در ادبیّات انگلیسی، اعتقاد به زنجیرهٔ بزرگ هستی یکی از دیدگاههای حاکم بر تفکّر نویسندگان و شعرای دوران الیزابت* و نوکلاسیک (← نوکلاسیسیسم) بوده است. هاملت در تراژدی* مشهور شکسپیر با همین نام، با عنایت به این بینش است که در تمام طول نمایشنامه در پی آنست تا با استفاده از خِرَدِ انسانی از لغزیدن به جهان سفلی پیشگیری کند و با اتخّاذِ تصمیمی درست و سنجیده خود را به مراتبی بالاتر برساند.

الکساندر پوپ، شاعر و سخن‌سرای نوکلاسیک، زنجیرهٔ بزرگ هستی را چنین توصیف می‌کند:

Vast chain of being! which from God began.
Natures aethereal, human, angel, man,
Beast, fish, bird, insect, what no eye can see,
No glass can reach; from Infinite to thee,
From thee to nothing - On superior pow'rs
Were we to press, inferior might on ours;
Or in the full creation leave a void,
Where, one step broken, the great scale's destroy'd;
From Nature's chain whatever link you strike,
Tenth, or ten thousandth, breaks the chain alike.

ترجمه:

زنجیره بزرگ هستیِ که از خداوندگار می‌آغازد
طبیعت اثیری، بشر، مِلک، انسان
درنده، پرنده، ماهیان، حشرات، و آنچه نادیدنی است و هیچ عدسی‌ای آن را نمی‌یابد؛
از لایتناهی تا به تو، از تو تا به هیچ - بر قدرتهائی برتر
باید پا می‌فشردیم، و پست‌تر از ما برما،
وگرنه در دامن خلقت خلائی می‌بود،
که با شکستن یک پلکان، تمام میزان نابود می‌شود.
از زنجیره طبیعت هر پیوندی را بگسلانی
چه ده تا، چه ده هزار، همهٔ زنجیره را از هم می‌گسلاند.(← مکتب کلاسیسیسم؛ نوکلاسیسیسم)

زندگینامه Biography

در لغت به معنی تاریخ زندگی یا دوره‌ای از

زندگی شخص در حدود اطلاعاتی است که نویسنده از احوال وی دارد، و نیز (توسعاً) شرح دورهٔ زندگانی شخصی است که به صورت زندگینامه نوشته شده باشد. زندگینامه را «**ترجمه حال**» و «**کارنامه**» نیز می‌گویند و «صاحب ترجمه» کسی است که ترجمان حال او را می‌نویسند.

زندگینامه‌نویسی در ایران سابقه‌ای طولانی دارد به طوری که گذشته از اجزای **خداینامه** که بعدها در **شاهنامه** جمع شده است، حتّی بعضی کتیبه‌ها مثلاً کتیبهٔ بیستون را می‌توان از نوع زندگینامه به شمار آورد. رسالهٔ پهلوی کارنامهٔ اردشیربابکان نمونه‌ای است از اینگونه آثار که چنانکه از ابن‌الندیم و جاحظ و دیگران برمی‌آید در عهد ساسانیان ظاهراً نظایر زیادی داشته است و در اکثر آنها مثل اجزای خداینامه، افسانه* با حقیقت درآمیخته است.

در غرب، ریشه‌های زندگینامه‌نویسی را باید در زندگانی شاهان و قهرمانان کهن جستجو کرد. گفتار نَغز مردان بزرگ نیز شاخه‌ای از زندگینامه به شمار می‌آید چنانکه می‌توان مطالب بسیاری راجع به سقراط در تعلیمات افلاطون پیدا کرد. امّا این شاخه از ادبیّات در اصل با کتاب زندگی مردان بزرگ (قرن اول میلادی) به قلم پلوتارک، تواریخ نوشتهٔ تاسیتوس و زندگی سِزارها اثر سوتونیوس در غرب پدید آمد. پلوتارک در کتاب خود به شرح زندگانی بیست و سه تن یونانی و بیست و سه تن رومی در کنار یکدیگر پرداخت. هم او بود که میان زندگینامه و تاریخ تفاوت قائل شد.

در قرون وسطی تأکید نویسندگان زندگینامه‌ها متوّجهٔ جنبه‌های کلّی و عقیدتی قدیّسین می‌شد به طوری که زندگینامهٔ هر قدیّسِ در نهایت بیانگر الگوئی بود که آن قدیّسِ عیسوی از آن پیروی می‌کرد و کمتر به خصوصیات فردی آنان پرداخته می‌شد. از نمونه‌های زندگینامه در قرون وسطی می‌توان شرح زندگانی سِنت کوث بِرت به قلم بید و شرح زندگانی آلفرد را نام برد.

با فرا رسیدن دوران رنسانس* و پیدایش نهضت اومانیسم* که محقّقان شروع به بررسی علمی و دقیق مسائل زمان خود کردند، در زندگینامه‌نویسی نیز تحوّلی ژرف پدید آمد و به جای اندیشه‌های کلّی، تکیه و تأکید محقّقان این رشته متوجّهٔ فردیّت شخص اصلی در زندگینامه می‌شد. در این دوران بود که بذر زندگینامه‌نویسی نوین پاشیده شد. از نمونه‌های قابل اعتنای زندگینامه در این دوران می‌توان از زندگی جان پیکاس و تاریخچهٔ ریچارد سوّم/ سر توماس مور، و زندگانی سرتوماس مور/ ویلیام را پِر نام برد.

در دوران الیزابت* نیز از جمله آثار قابل ذکر در این زمینه تاریخچهٔ هنری هفتم/ فرانسیس بیکن است که نویسنده در آن مانند پلوتارک، میان تاریخ و زندگینامه قائل به تمایز می‌باشد.

امّا زندگینامه‌نویسی به صورت قالبی (← قالب) ادبی در قرن هفدهم به ادبیّات غرب راه یافت. در این قرن زندگینامه‌های متعددی نوشته شد که از آن میان شرح مختصر زندگانیها/ آبِری و زندگی پلوتارک/ جان درایدن شهرت بسزائی دارند. درایدن نخستین نویسنده‌ای

بود که کاربرد حقیقی زندگینامه‌نویسی را درک کرد.

در قرن هجدهم از خیل زندگینامه‌های نوشته شده، دو زندگینامه اعتباری بیش از سایرین کسب کرد: زندگانی شاعران / ساموئل جانسون و زندگی جانسون/ بازوِل. این دو زندگینامه تأثیر عمیقی بر شیوهٔ زندگینامه‌نویسی در دوره‌های بعد برجای گذاشتند. شیوهٔ ساموئل جانسون در زندگینامهٔ شاعران، ارائه تصویری دقیق و کامل از شخصیّت شعرای انگلیسی بوده است.

در قرن نوزدهم زندگینامه‌های بسیاری نوشته شد که از آن جمله زندگانی نِلسون و زندگی وِسلی / ساوثی، زندگانی و مکاتیب بایرن/ مُور، زندگانی و زمانهٔ فردریک کبیر و گذشته و حال/ کارلایل، زندگانی شارلوت برونته/ خانم گاسْکِل، و ولتر/ مورْلی را می‌توان نام برد.

در دوران رمانتیسم* درونگرائی تفکّر رمانتیکی که بعدها به نحوی توسط فروید دنبال شد، مبنای زندگینامه‌نویسی را از شرح ماوَقَع زندگانی اشخاص به شرح رویدادهای فکری، ذهنی، و عاطفی آنها تغییر داد.

در قرن بیستم استارچی با اِعمال دید انتقادی به زندگینامه، تحوّلی در این قالب ادبی پدید آورد و آثار ارزشمندی چون ملکه ویکتوریا و کتابها و شخصیّتها را پدید آورد.

از دیگر نمونه‌های با ارزش زندگینامه در ادبیّات معاصر انگلستان می‌توان تنی‌سون، بایرن، سفرآخر، و بُرج هِلِن به قلم نیکلسون را نام برد.

از دیگر نمونه‌های مشهور زندگینامه در ادبیات انگلوساکسون آثاری است که ایرونیگ استون، نویسنده معاصر امریکایی راجع‌به زندگی ونسان وان گوگ / شور زندگی، میکل آنژ / رنج و سرمستی جک‌لندن / ملوان سوارکار، فروید، و داروین نوشته است. رومن رولان نیز زندگینامهٔ بتهوون، میکل آنژ، تولستوی، و گاندی را تحریر کرد.

یکی از فروع زندگینامه‌نویسی، **تذکره‌نویسی** در سنّت ادبی پارسی است که از نمونه‌های آن می‌توان به لباب‌الالباب و تذکرةالاولیاء در باب شرح حال و آثار شاعران و عرفای بزرگ نام برد.

(صص ۶۰-۲۵۹ الف الف)

امروزه بسیاری از شگردهای معمولِ رمان* نیز در زندگینامه‌نویسی به کار گرفته می‌شود.

زندگینامه شخصی **Autobiography**

در لغت به معنی شرح زندگانی شخص به قلم خود او است. زندگینامهٔ شخصی نوعی زندگینامه* و بخشی از ادبیّات اعترافی* است. از نمونه‌های آن در ادبیّات فارسی تذکرهٔ شاه طهماسب، تزوک جهانگیری و شرح احوال عباس میرزا ملک‌آرا به قلم خودش قابل ذکر است.

از قدیمی‌ترین نمونه‌های زندگینامه شخصی در ایران زندگینامه ابوعلی سیناست که وی آن را برشاگردان خود املاء کرده است. نمونه دیگر، کتاب زندگی من/ احمد کسروی است.

یکی از فروع زندگینامه شخصی، **خاطره‌نویسی (memoir)** است که از نمونه‌های آن در ادب فارسی می‌توان به خاطرات عارف قزوینی در مقدمه دیوان اشعارش اشاره کرد. در ادبیات غرب یادداشت‌های کافکا را بعنوان نمونه در این قسمت می‌توان نام برد. نوع

فرعی دیگری که در زمره زندگینامه شخصی به شمار می‌رود سفرنامه‌نویسی است.

(صص ۲۶۰ـ۲۵۹ الف الف)

در ادبیّات غرب، نخستین زندگینامهٔ شخصی متعلق به سِنت آگوستین است که با عنوان اعترافات (قرن چهارم میلادی) نمونه‌ای از نوعی تحلیل دقیق روانکاوانه به دست می‌دهد. امّا اصول این نوع زندگینامه در دوران رنسانس* و در پی پیدایش نهضت اومانیسم* شکل گرفت زیرا بینش علمی این دوران سبب شد تا افراد دقّت و صداقت بیشتری در شرح خاطرات خود به خرج دهند. تحلیل دقیق و موشکافانهٔ شخصیّتهای (← شخصیّت) نمایشنامه* و طرحهای قلم‌اندازی که (the character) نامیده شد، بازتاب این گرایش است. در قرن هفدهم رواج یادداشت‌نویسی موجب گسترش این نوع زندگینامه‌نویسی شد که از نمونه‌های آن می‌توان رلی جیومیسی / سرتوماس براون، و واقعیّات تولّد، تکامل و زندگی من / مارگارت کاوِندیش را نام برد.

در قرن هجدهم آثار برجسته‌ای در زمینه زندگینامه شخصی پدید آمد که از همه مهمتر زندگینامهٔ شخصیِ دیوید هیوم، خاطراتِ ادوارد گیبون، زندگینامهٔ شخصیِ بنیامین فرانکلین و اعترافاتِ ژان‌ژاک روسو است.

در همین قرن رمان*هائی نیز نوشته شد که بیانگر تلفیق کامل میان این نوع زندگینامه و هنر رمان‌نویسی بود مثل رابینسون کروزونه/ دانیل دفو، سفر احساساتی / لارنس اشترن. در قرن نوزدهم پیش درآمد/ ویلیام وردزورث نیز با حفظ همین ویژگی پدید آمد. از آن زمان تا عصر حاضر، زندگینامه‌های شخصی با شیوه‌ها و شگردهای بسیار متنوعی (از شیوهٔ روایتی گرفته تا شیوهٔ اعترافی و گزارشی) نوشته شده است که از همه مهمتر می‌توان به زندگینامهٔ شخصیِ جان استوارت میل (۱۸۷۳)، خاطراتِ کارلایل (۱۸۸۱)، زندگانی و مکاتباتِ داروین (۱۸۸۷) اشاره کرد.

از جنگ جهانی دوم به بعد، تقریباً هر شخصیّت مهّم سیاسی و اجتماعی به نوشتن زندگینامهٔ شخصی مبادرت کرده است که حاصل این جریان، شمار بسیار زیاد اینگونه زندگینامه‌ها بوده است. برای نمونه در این زمینه می‌توان به زندگی‌نامهٔ شخصی مارتین لوترکینگ، مبارز سیاهپوست آمریکائی اشاره کرد که شرح مبارزات سیاسی، نطق‌ها، بیانیه‌ها، و نامه‌های این رهبر نهضت آزادی‌بخش سیاهان امریکا در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ می‌باشد.

زهرخند (← شوخی تلخ)

زیباشناسی دریافت (← نظریه دریافت)

زیبائی‌شناسی (← جمال‌گرائی)

زیبائی‌شناسی عملگرا (← جمال‌گرائی)

زیبائی‌شناسی دریافت (← پدیدارشناسی و نقد)

زیرلب (← در خلوت)

زیروبمی (← آهنگ)

ژانرهای ادبی (← انواع ادبی)

ژرف ساخت (← زبانشناسی)



ساختار Structure

در لغت به معنی اسکلت و استخوان‌بندی است و در اصطلاح نقد ادبی* به طور کلی به شیوهٔ اتصال میان عناصر و اجزاء سازنده اثر ادبی عطف می‌کند. ساختار مانندِ ریسمانی است که بدون دیده شدن دانه‌های تسبیح را ردیف می‌کند، یا مثل استخوان‌بندیِ بدن است که اندام انسان را می‌سازد.

چنانچه شعر* یا داستان* از نقطه‌ای شروع شود و بعد به همان نقطه ختم شود، ساختار دایره‌ای دارد مثلاً رمان* هکلبری فین که آغاز آن در خشکی است و پایان آن نیز به بازگشت هَک به خشکی می‌انجامد، اگرچه در این میان شخصیت اصلی* تجربه‌های بسیاری از زندگی بر رودخانه کسب کرده است. اما چنانچه داستان یا شعر از نقطه‌ای در محیط دایره بزرگ شروع شود و رفته رفته با مسیری دَوَرانی به مرکز نزدیک شود، دارای ساختاری دورانی می‌باشد.

گروهی از منتقدان، ساختار و قالب* را یکی می‌دانند (مثل پیروان مکتب نقد نوین*) اما گروهی دیگر آنها را دو مقولهٔ متفاوت می‌شناسند مثل پیروان مکتب شیکاگو (← منتقدان مکتب شیکاگو).

تفاوتِ ساختار با قالب در آن است که ساختار آن ریسمان نامرئی است که عناصر و اجزاء سازنده اثر را به هم متصل می‌سازد، حال آنکه قالب، شکل ظاهریِ اثر می‌باشد.

بنا به نوع اتصالِ عناصر سازنده اثر، ساختار می‌تواند دَوَرانی، دایره‌ای، خطی یا مارپیچ باشد.

سازوارگی (← زبانشناسی)

سانِت (← غزلواره)

سانه (← غزلواره)

سانه اسپنسری (← غزلواره اسپنسری)

سانه شکسپیری (← غزلوارهٔ شکسپیری)

سانه مستزاد (← مستزاد)

سانه میلتونی (← غزلواره میلتونی)

سبب (← رکن)

سبب ثقیل (← رکن)

سبب خفیف (← رکن)

سَبْک Style

سَبْک واژه‌ای اصلاً عربی و به معنی گداختن زر و نقره است ولی اُدبای اخیر سبک را به

طور مجازی (← مجاز) به معنی طرز خاصی از نظم* یا نثر* به کار برده‌اند و تقریباً آن را در برابر «استیل» اروپائیان قرار داده‌اند.

واژهٔ فرنگی style از لغت لاتینی stilus مشتق شده است و آن نام ابزاری بوده که برای نقش کردن حروف و کلمات بر روی الواح مومی به کار می‌رفته و مترادف لفظ «قلم» بوده است. کسی که از این ابزار استفادهٔ بجا و شایسته‌ای می‌کرد، «بد قلم» لقب می‌گرفت. در زبان فارسی هم از لفظ «قلم» گاه به این معنی تعبیر کرده‌اند برای مثال در عباراتی نظیر «فلان کس قلم خوبی دارد» یعنی خوب می‌نگارد.

در ادبیّات، سبک روشی است که شاعر و نویسنده برای بیان موضوع خود برمی‌گزیند، یعنی سبک، شیوهٔ گفتن است. شاعر و نویسنده به واسطهٔ سبک، در تمام مراحل از انتخاب موضوع گرفته تا نوع کلمات، لحن (← لحن) و سیاق تألیف عناصر گوناگون، تأثیر خود را بر اثر برجا می‌نهد.

در ادبیّات فارسی، توجه به سبک به طور پراکنده نزد شعرا و اُدبا از دیرباز سابقه داشته است و از سبک شاعر یا نویسنده با کلمات، طریقه، طرز، و شیوه سخن به میان آمده است. برای نمونه:

خاقانی آن کسان که طریق تو می‌روند
زاغند و زاغ را روش کبک آرزوست
گیرم که مارچوبه کند تن به شکل مار
کو زهر بهر دشمن و کو مهر بهر دوست

خاقانی

و:

به قیاس شیوهٔ من که نتیجهٔ نو آمد
همه طرزهای کهنه کهنی است باستانی

نظامی

توجّه به سبک به صورت دقیقتر، در تذکره‌های دوران صفویّه، با این مضمون* که فلان شاعر از اشعار قدما تتبع می‌کند.

امّا کلمه سبک برای نخستین‌بار در مقدمهٔ کتاب مجمع‌الفصحای هدایت در کنار واژه‌های طرز، طریقه، سیاق، شیوه و معادل اینها به کار رفته است.

از محققّان متأخر، دکتر سیروس شمیسا در کتاب سبک‌شناسی شعر تقسیم‌بندی دیگری از سبک‌های شعر فارسی دارد که حقایق بیشتری نسبت به تقسیم‌بندی بهار در آن لحاظ شده است. بنابه این تقسیم‌بندی سبکهای شعر فارسی عبارتند از:

۱ ـ **سبک خراسانی یا ترکستانی**: از آغاز نیمه دوم قرن سوم تا پایان قرن پنجم و مقارن با حکومت سلسله‌های طاهری، صفاری، سامانی و غزنوی رایج بوده است. نقل است که محمدبن وصیف سگزی، دبیر و کاتب یعقوب لیث صفاری نخستین شعر فارسی را که در قالب قصیده* بوده سروده است. این دوره خود شامل چند عصر می‌باشد: عصر طاهریان و صفاریان که از جمله شعرای آن باید محمدبن وصیف سگزی، ابوسلیک گرگانی، حنظلهٔ بادغیسی و مسعودی مروزی را نام برد. در شعر این دوره از لغت عربی خبری نیست یا اگر هست بسیار محدود است؛ «در» به جای «اندر»، «شو» به معنی «برو» و «همی» به جای «می». چسباندن «می» به آخر فعل در جملات شرطی، و چسباندن «ب» در ابتدای افعال ماضی معمول بوده است. نوع شعر این دوره بیشتر تعلیمی (← ادبیات تعلیمی) است و قالب* رایج، قطعه*

است. شعرها صنایع ادبی و زبان تصویر*ی ندارند یعنی بیشتر مبتنی بر منطق نثراند. از نظر وزن، این اشعار تطابق کاملی با قوانین عروضی (← عروض) ندارند که نشان دهنده فرآیند تدریجی تطابق شعر فارسیَ با قوانین عروضی است.

خون خود راگر بریزی بر زمین
به که آب روی ریزی در کنار

ابوسلیک گرگانی

مهتری گر به کام شیر در است
شو خطر کن ز کام شیر بجوی
یا بزرگی و عزّ و نعمت و جاه
یا چو مردانت مرگ روباروی

حنظله بادغیسی

پس از او نخستین کسی که به طور جدی به موضوع سبک‌شناسی پرداخت ملک‌الشعرا بهار بود که کتاب سبک‌شناسی را درباره سبک‌های شعر و نثر کلاسیک فارسی به رشته تحریر درآورد. مرحوم بهار برای شعر در ادبیات کلاسیک فارسی سه دوره برشمرده است.

برخی نامگذاری این سبکها را مکانی و برخی زمانی می‌دانند. بهار این نامگذاری را معلول زمانِ پیدایش آنها می‌داند و می‌نویسد: «امّا سبک عراقی که همه در مقابل سبک خراسانی متظاهر می‌شود نه از این بابت است که جنساً عراقی یا خراسانی در ذوق و سلیقهٔ ادبی تفاوت داشته است بلکه این معنی یعنی طرز و شیوه، همانا مربوط به زمان است».

ـ عصر سامانیان: دوره رواج و تثبیت نظم و نثر فارسی است ـ رودکی پدر شعر فارسی متعلق به این دوره است. در این دوره پنجاه و هفت شاعر پدید آمدند که ازجمله آنها می‌توان ابوشکور بلخی، شهید بلخی، کسایی مروزی، دقیقی، منجیک ترمذی، و فردوسی را نام برد. ویژگی‌های شعر این عصر: قـلّتِ کلمات عربی، صرفه‌جویی در استفاده از «را»، کثرت استفاده از «بسا»، «که» به معنی «کسی که»، «نه» در نقش قید نفی: «نه به بند است» (دربند نیست)»، «نگری» به جای «بنگری» و استفاده اندک از لغات عربی به جای لغات معمول فارسی (مثل «صعب» به جای «سخت» یا «حرب» به جای جنگ»). حال و هوای شعرْ تعلیمی، و لحن آن حماسی (← حماسه) است. قالب مثل دوره قبل است اما تا حدودی به بدیع (← صنایع بدیع) توجه می‌شود. گاه از تشخیص* استفاده می‌شود؛ و از نظر روحیه شاد و سهل انگار است. از نظر ادبی، شعر این دوره به لحاظ تشبیه* مخصوصاً تشبیهات تفصیلی (← تشبیه حماسی) بسیار قوی است. کسایی مروزی استاد نوعی شعر تصویریِ مبتنی بر تشبیهات بنام شعر لحظه‌ها و نگاه‌ها (← هایکو) می‌باشد. در اواخر این دوره استفاده از استعاره* نیز مخصوصاً در شعر فردوسی رواج می‌یابد.

ویژگیهای سبک کهن شعر فارسی و خراسانی در شعر عصر سامانی بطور کامل تجلّی می‌یابد.

نمونه:

آمد بهار با رنگ و بوی طیب
با صد هزار نزهت و آرایش عجیب
چرخ بزرگوار یکی لشکری بکرد
لشکرش ابر تیره و باد صبا نقیب

نفّاظ برق روشن و تندرش طبل زن
دیدم هزار خیل و ندیدم چنین نهیب
خورشید را ز ابر دمد روی گاه گاه
چونان حصاریی که گذر دارد از رقیب

رودکی

به دو چیز گیرند مر مملکت را
یکی پرنیانی یکی زعفرانی
یکی زرّ نام ملک برنبشته
دگر آهن آبدادهٔ یمانی
که را بویهٔ وصلت ملک خیزد
یکی جنبشی بایدش آسمانی

دقیقی

ـ عصر غزنویان: از شعرایی چون کسایی مروزی و فردوسی که پرورده دورهٔ سامانیان بودند که بگذریم، عنصری، فرخی سیستانی، و منوچهری شعرای صاحب نام این دوران هستند. در زبان شعر این دوره لغات عربی بیشتری استفاده می‌شود، درصد لغات مهجور فارسی کمتر است، نوع غالبْ مدح و ستایش معشوق و طبیعت و ممدوح است؛ تصویرسازی و مضمون* آفرینی از «ترک» و توجّه به مسیح معمول می‌باشد، معارف اسلامی در شعر طرح می‌شود و معشوق همچنان زمینی و پست است. از نظر ادبی تشبیه محسوس به محسوس رفته رفته به تشبیه محسوس به معقول متحول می‌شود، تشبیهات کوتاهتر می‌شوند، و تشبیهات شعر سامانی و شعرای عرب مورد تقلید قرار می‌گیرند.

بطور کلی ویژگی‌های شعر سبک خراسانی علی‌رغم وجود این تنوعات، در موارد زیر خلاصه می‌شود:

روحیه شاد و تساهل دارد، شعری واقع‌گراست، تلمیحات (← تلمیح) به قهرمانان و شاهان پیش از اسلام معمول است، معشوق مقام پستی دارد یعنی گاه مرد است و گاه کنیز، شاعر، جنبه‌های عقلانی و تعامل بر جنبه‌های احساسی و اغراق* چیره است، روحیه حماسی بر لحن اشعار حاکم است؛ برونگرا و آفاقی* است یعنی امور عینی را توصیف می‌کند، موضوعات اصلی مدح ممدوح و وصف می و معشوق و طبیعت است؛ قالب اصلی قصیده است؛ اشاره و تلمیح به معارف اسلامی اندک است، ساده و روشن و بی‌پیرایه است، و تصویرگری بیشتر بر تشبیه آنهم تشبیه محسوس به محسوس استوار است.

ـ **سبک دوره سلجوقی:** دوره بینابین سبک خراسانی و سبک عراقی است و سبک شعر این دوره تحت تأثیر رویدادها و تحولات سیاسی و اجتماعی پیش زمینهٔ شعر سبک عراقی می‌باشد. تا پایان قرن پنجم سبک خراسانی همچنان به قوت خود باقی ماند اما تأثیر حقیقی تغییرات عهد سلجوقی درشعر قرن ششم آشکار می‌شود. در این قرن سه سبک شعری رایج بود:

ـ سبک خراسانی با همان ویژگی‌های سبک خراسانی در شعر معزّی نیشابوری، ادیب صابر، لامعی گرگانی و برخی دیگر به حیات خود، هر چند فرتوت ادامه می‌دهد.

ـ **سبک بینابین یا سبک عهد سلجوقی** که بعدها به سبک عراقی متحول شد. شعرای این سبک هم قصیده* می‌گفتند هم غزل*؛ به موضوعات عرفانی، و به آیات و احادیث

می‌پرداختند، تشبیه و استعاره به فراوانی در شعر به کار می‌برند. برخی شعرای برجسته این دوره عبارتند از سنائی، ابوالفرج رونی، عمعق بخارائی، رشیدالدین وطواط، انوری و مسعود سعد سلمان.

ـ **سبک آذربایجانی** که آغازگر آن ابوالعلاء گنجوی و شعرای برجستهٔ آن خاقانی شروانی، نظامی، مجیر و فلکی بودند. از مشخصات شعر این دوره فاضل نمایی، اشاره به علوم مختلف، تلمیحات گوناگون از جمله به آداب و رسوم مسیحیت، اشاره به فولکلور* و عقاید عامیانه از جمله طب و نجوم و جانورشناسی به حدی است که شعر آنان غالباً نیاز به شرح و تفسیر دارد، تبدیل لحن حماسی به مفاخره* و خود ستایی، رواج هجو*، ایران دوستی و توجه به عظمت ایران باستان، استفاده از انواع جناس*، ایهام*، تشبیه و استعاره، وجود التزام* و ردیف*های طولانی، از نظر زبان وفور لغات و اصطلاحات عربی، وفور ترکیبات نو، فقدان برخی از لغات کهن سبک خراسانی، و ورود لغات ترکی.

ـ **سبک عراقی**: این سبک از قرن هفتم تا اواخر قرن نهم را دربرمی‌گیرد و مقارن با دورهٔ مغولان، ایلخانان و تیموری است. شاعران و نویسندگان بزرگ این دوره غالباً از عراق عجم (نواحی مرکزی ایران) هستند. بسیاری از شعرای پرآوازه شعر کلاسیک فارسی مثل حافظ، سعدی، مولوی، خواجوی کرمانی، و عراقی متعلق به این دوران هستند. از ویژگی‌های مهم سبک عراقی که قریب سیصد سال بر شعر فارسی حاکم بود عبارتند از: رواج غزل* به عنوان قالب مسلّط، توجه به بیان و بدیع، تمایلات درونگرایانه و انفسی*، نگرش غیرواقع‌گرا، رواج مضامین و موضوعات عرفانی، روحیهٔ غم‌گرا، توجه به معارف اسلامی، علّو مقام معشوق، ستایش عشق، غلو و مبالغه، تفکّر غنایی، آرمان‌گرائی، روحیهٔ زبونی و اعتقاد به قضا و قدر.

ـ **سبک شعر حد واسط عراقی و هندی**: در قرن دهم پدید آمد و دو جریان شعری در آن وجود داشت: جریان شعری که به صورت طبیعی شعر والای حافظ را به سبک هندی می‌کشاند و در اشعار بابافغانی تجلّی داشت و دیگری جریان شعر **مکتب وقوع** که در ربع قرن دهم پدید آمد و تا ربع اول قرن یازدهم دوام داشت. شعرای این مکتب* برای رهایی از ابتذال و ذهنی‌گرایی شعر عراقی روبه‌سوی واقعیت‌گرایی نهادند امّا با توجه به محدودیت‌های زمان و در نتیجهٔ بینش آنان نسبت به اینکه موضوع شعر فقط در عشق و عاشقی خلاصه می‌شود تنها تغییر عمده‌ای که در جریان شعر این دوره پدید آمد تبدیل معشوق زن در غزل به معشوق مرد بود. شاعران معروف این سبک عبارتند از: لسانی شیرازی، وحشی بافقی، شرف جهان قزوینی و محتشم کاشانی.

نمونه:

خوش‌آندم‌کز رقیبان بامن‌آن بدخو سخن می‌گفت
بد من هرچه می‌گفتند در خلوت به من می‌گفت
فغان کز بخت من اکنون ندارد ره به کوی او
کسی کزحال من حرفی به آن پیمان شکن می‌گفت
شدم خوشدل‌بسی از خشم پنهانش چو در مجلس
پی دفع گمان دیگران با من سخن می‌گفت

در کنار مکتب وقوع، جریان فرعی دیگری پدید آمد که به آن **مکتب واسوخت** می‌گفتند و دلیل پدید آمدنش اعراض از سنت* مستعمل بود. مُبدع این شیوه وحشی بافقی بود. در این شیوه دیگر عاشق ناز معشوق را نمی‌خرد بلکه از او روی بر می‌تابد و به سراغ معشوق دیگر می‌رود. نمونه:

ای پسر چند به کام دگرانت بینم
سرخوش و مست ز جام دگرانت بینم
مایهٔ عیش مدام دگرانت بینم
ساقی مجلس عام دگرانت بینم
تو چه دانی که شدی یار چه بی‌باکی چند
چه هوس‌ها که ندارند هوسناکی چند

والخ...

از مختصات بارز شعر مکتب وقوع و واسوخت زبان عامیانه است. شعر وقوعی کاملاً درونگراست. ویژگی‌های عمده سبک شعر حد واسط از اینقرارند:

ورود لغات عامیانه در شعر، عدم توجه به درستی جملات و ترکیبات، عدم توجه به غلط یا درست بودن، مبتنی بر بیان مطالب جزئی و حالات عاشق و معشوق در روابط عاشقانه است؛ وجود معشوق مذکر، از نظر ادبی ساده و تقریباً عاری از بدیع* و بیان*، تسلّط غزل و رواج ترکیب‌بند*، سادگی و روانی.

ـ **سبک هندی**: از اوایل قرن یازدهم تا اواسط قرن دوازدهم در ادبیات فارسی رواج داشت. این دوره مقارن با حکومت سلسلهٔ صفوی بود. معروفترین شاعران سبک هندی کلیم کاشانی، میرزا صائب اصفهانی یا تبریزی، و عبدالقادر بیدل دهلوی بوده‌اند.

مختصات سبک هندی: راه‌یابی زبان مردم کوچه و بازار به شعر، کاهش لغات ادبی قدیم در شعر، ورود موضوعات و مضامین زندگی عادی و کسبه به شعر، زبان واقع‌گرا و جدید فارسی، وجود اصطلاحاتی چون فرنگْ عشوه و فرنگْ جلوه و فرنگیْ طلعت در شعر، معنی‌گرایی، استفاده از هر چیزی در عالم طبیعت در شعر، حدود مینیاتوری شعر که در حد یک بیت* و حتی یک مصراع* است؛ ورود افکار و لغات مربوط به مذاهب و آداب و رسوم هندوان، غیر از تشبیه از دیگر صنایع بدیعی و بیانی چندان استفاده نمی‌شود، شعر مضامین اعجاب‌انگیز و ایجاد رابطه‌های غریب است، توجّه به تلمیح*، گسترش تعداد ابیات غزل؛ و بسامد بالای تمثیل* و ارسال‌المثل*.

سبک نثر* فارسی را نیز برحَسَب زمان به شش دوره تقسیم کرده‌اند به این شرح:

۱. **سبک دورهٔ سامانی** (۴۵۰–۳۰۰ هـ‌ق): نثر این دوره ساده و موجز و بی‌صنعت و مرسل بوده، و عدّهٔ لغات فارسی بر عربی فزونی داشته است. مختصات عمده در نثر این دوره را به اختصار چنین برشمرده‌اند: ایجاز* و اختصار، وجود تکرار، خالی بودن از سجع* و موازنه*، کوتاه بودن جمله‌ها و کمیِ لغات عربی. از نمونه‌های این سبک تاریخ بلعمی، حدودالعالم، تاریخ و تفسیر طبری است.

۲. **سبک دورهٔ غزنوی و اوایل سلجوقی** (۵۵۰–۴۵۰ هـ‌ق): نثر عربی در نثر فارسی اثر کرد، جمله‌ها طولانی شد و لغات عربی رو به فزونی گذارد. مختصات عمدهٔ نثر در این دوره به اختصار

چنین است: وجود اِطناب*، توصیف، استشهاد* و تمثیل*، تقلید از نثر عربی، لغات و افعال و امثال و اصطلاحات فارسی و استفاده فراوان از لغات عربی، از نمونه‌های سبک نثر در این دوره می‌توان تاریخ بیهقی و کلیله و دمنه را نام برد.

۳. **سبک اواخر دورهٔ سلجوقی و خوارزمیان:** موازنه و سجع و تکلّفات و صنایع بدیع* در نثر زیاد شد. نمونهٔ آن مقامات حمیدی و مرزبان‌نامه است.

۴. **سبک دورهٔ مغول** (۱۲۰۰–۶۰۰ ه‌ق): در نثر این دوره تکلّفات بدیعی زیادتر شد، لغات عربی مشکل و اصطلاحات علمی نیز فزونی گرفت. این دوره، دورهٔ اعتلا و شکوفائی نثر فنّی است.

۵. سبک دورهٔ بازگشت ادبی* (۱۳۰۰–۱۲۰۰ ه‌ق): در این دوره تقلید از نثر گلستان سعدی و نثر خوارزمی و تاریخ بیهقی رواج گرفت و از نمونه‌های آن می‌توان منشآت / قائم مقام فراهانی و نشاط، ناسخ‌التواریخ / سپهر، مؤلّفات هدایت و نامهٔ دانشوران را نام برد.

۶. **دورهٔ ساده‌نویسی** (...–۱۳۰۰ ه‌ق): در این دوره نثر فصیح و ساده رواج گرفت. ساده‌نویسی عمدتاً با رساله‌های میرزا ملکم‌خان، ترجمهٔ حاج بابای اصفهانی، آثار احمد طالبوف و افسانهٔ کنت و سه تفنگدار به ترجمهٔ طاهر میرزا آغاز شد.

(سش)

ادوارد براون سبک‌های نثر فارسی را سه نوع می‌داند: **سبک ساده** (عاری) / simple (unornate)، **سبک مرجّز یا ایقاعی** (cadenced) که وزن* دارد و ولی قافیه* ندارد و می‌توان گفت از نظر شکل، مانند شعر سپید* است؛ و **سبک مسجّع یا مقفیٰ** که قافیه دارد ولی وزن ندارد. (ALOA : P.20)

در ادبیات غرب، بلاغیون (← بلاغت) سبک را از جهات مختلف و متنوعی بررسی و طبقه‌بندی کرده‌اند. از قدما، افلاطون سبک را کیفیّت و امتیازی تعریف می‌کند که گوینده‌ای به لحاظ برخورداری از الگوی مناسب و شایستهٔ کلام از آن بهره‌مند است و دیگری به دلیل فقدان این الگوی مناسب از آن بی‌بهره است. به سخن دیگر، به دلایل ذکر شده، افلاطون و پیروان او ممکن است اثری را دارای سبک و دیگری را بدون سبک بنامند.

امّا ارسطو سبک را خاصیّت ذاتی کلام می‌داند. به عقیدهٔ ارسطو هر کلامی دارای سبکی است و سبکْ خصوصیّتی اکتسابی و بیرونی نیست. از اینرو ناقدان ارسطوئی برای سبک طبقه‌بندی‌هائی به شرح و براساس موازین زیر قائل می‌شوند:

- برحَسَب دوران: مثل سبک متافیزیکی (← شعر متافیزیکی).
- برحَسَب شیوهٔ نگارش یا منظومه‌سرائی شاعر و نویسنده‌ای خاص: مثل سبک چاسری، سبک میلتونی، و غیره...
- برحَسَب کیفیّت انشا: سبک والا، سبک متوسط، و سبک دون.
- برحَسَب نوع کلام: سبک علمی، سبک شاعرانه، سبک روزنامه‌ای، و غیره...

نور ثروپ فرای، ادیب معاصر، براساس نظریهٔ قدیمی طبقه‌بندی کیفی سبک، ابتدا دو طبقهٔ عمده برای سبک برمی‌شمارد با عنوان demotic یا **سبک مردمی** که در آن خصوصیات

موسیقائی و زبانی بر گرفته از کلام عادی است و دیگری سبک **Hieratic** یا **مصنوع** که در آن کلام به واسطهٔ استفاده از صناعات لفظی و پیرایه‌های مجازی از کلام عادی متمایز می‌باشد. فرای، سپس برای هر یک از این دو طبقه، سه قسم **والا**، **متوسط** و **دون** برمی‌شمارد. بلاغیون غربی در ارتباط باسبک جمله نیز تقسیماتی قائل شده‌اند بدین شرح: **جملهٔ منظم (periodic sentence)** و **جملهٔ نامنظم (non periodic / loose sentence)**

جمله منظم آنست که پایان جمله با تمام شدن معنی همزمان باشد یعنی معنای جمله وقتی کامل شود که جمله از حیث دستوری نیز پایان یابد و شنونده تا انتهای جمله در حالت کنجکاوی باقی بماند. برای نمونه قسمتی از این سبک نثر در زیر نقل می‌شود:

To write the Life of him who excelled all mankind in writing the lives of others,and who,whether we consider his extraordinary endowments, or his various works, has been equalled by few in any age, is an arduous, and may be reckoned in me a presumptuous task.
(Boswell / *Life of Samuel Johnson*)

امّا در **جملهٔ نامنظم** کیفیّت کلام به محاوره نزدیکتر است و بخشهای جمله چنان قرار گرفته‌اند که با جابه‌جائی یک جمله یا یک بخش لطمه‌ای به معنای نوشته وارد نمی‌شود. برای مثال:

He will tell you the names of the principal favourites, repeat the shrewd saying of a man of quality, whisper an intrigue that is not yet blown upon by common fame; or, if the sphere of his observations is a little larger than ordinary, will perhaps enter into all the incidents, turns, and revolutions in a game of ombre. When he has gone thus far he has shown you the whole circle of his accomplishments, his parts are drained, and he is disable from any farther conversation.
(Addison *Spectator* 105)

سبک نثر نیز می‌تواند **مُنفصل (paratactic)** یا **متّصل (hypotactic)** باشد. در سبک منفصل اجزاء یک جمله یا جملات مختلف در پی هم می‌آیند بی‌آنکه با حرف ربط یا موصول به یکدیگر وصل شده باشد. این خاصیّت را در اصطلاح حذف روابط (← حذف روابط) نیز می‌توان نامید. برای نمونه ترجمهٔ قسمتی از اردوی سرخپوست / ارنست همینگوی در زیر نقل می‌شود:

«خورشید از پشت تپّه بالا می‌آمد. ماهی خارداری توی آب پرید، و دایره‌ای در آب درست کرد. نیک دستهایش را توی آب فرو بُرد. توی سوز سرمای صبح، آب گرم بود».

در سبک متّصل یا **تبعی**، جملات مختلف یا بخشهای یک جمله به وسیلهٔ موصول، کلمات ربط یا کلماتی مثل «برای آنکه»، «به خاطر»، «زیرا» و غیره به یکدیگر وصل می‌شوند. این خاصیّت را در اصطلاح تبعیّت* گویند، نمونه:

«چون دیروز در خانه نماندم، امروز باید کارهای عقب مانده‌ام را انجام دهم برای آنکه این کارها هر چه زودتر باید تحویل شود.»

سبک آذربایجانی (← سبک)

سبک اواخر دوره سلجوقی و خوارزمیان (← سبک)

سبک ایقاعی (← سبک)

سبک بینابین (← سبک)

سبک تبعی (← سبک)

سبک ترکستانی (← سبک)

سبک خراسانی (← سبک)

سبک دوره بازگشت ادبی (← سبک)

سبک دوره سامانی (← سبک)
سبک دوره سلجوقی (← سبک)
سبک دوره غزنوی و اوایل سلجوقی (← سبک)
سبک دوره فترت (← سبک‌شناسی)
سبک دوره مغول (← سبک)
سبک دون (← سبک)
سبک ساده (← سبک)
سبک سلام و علیک (← سبک‌شناسی)
سبک شاعرانه (← سبک‌شناسی)
سبک شعر حد واسط عراقی و هندی (← سبک)
سبک شعر نو (← سبک‌شناسی)

سبک‌شناسی **Stylistics**

به طور کلی در تعریف سبک‌شناسی آن را علم مطالعه و بررسی شیوه‌های بیان هنری و ادبی نامیده‌اند که از بسیاری جهات شکل توسعه یافته بلاغت* در سنت کلاسیک (← کلاسیسیسم) است.

اما به لحاظ سابقهٔ علمی، سبک‌شناسی علمی نسبتاً جدید است که ابتدا در حوزهٔ نقد ادبی* بود و بعداً با ظهور و توسعهٔ زبانشناسی* و از زمانی که شیوه‌های زبانشناسی برای مطالعهٔ سبک متون ادبی و غیرادبی رایج گردید، سبک‌شناسی به حوزه‌ای مستقل و در عین حال مرتبط با هر دو رشتهٔ نقد ادبی و زبانشناسی بدل گردید. در موقعیت جدید هدف سبک‌شناسی آن بوده است که میان مبانی زبانشناسی و بررسی متون ادبی و غیرادبی از نقطه نظر شیوه بکارگیری زبان رابطه‌ای قانونمند و معنی‌دار کشف نماید. توجه به این ویژگی در غرب از سال ۱۹۰۹ با اثری از بالی که از شاگردان فردینان دو سوسور بود درباره سبک‌شناسی فرانسوی برانگیخته شد و رفته رفته مورد توجه سایر زبانشناسان اروپائی قرار گرفت. از دههٔ ۱۹۶۰ و در پی گسترش زبانشناسی توصیفی* و شناسائی نارسائی‌های نقد ادبی سنتی، سبک‌شناسی به مفهوم جدید به دانشگاهها و مراکز علمی بریتانیا و امریکا راه پیدا کرد. با این رویکرد جدید در بررسی سبک متون، «زبانشناسی بیشتر به دنبال کد یا سیستم زبانی است که سبک در آن مستتر است. زبانشناس فقط با توجه به زبان می‌خواهد سبک را تعیین کند، به محتوی توجه ندارد و همه چیز را در فرم یعنی زبان می‌جوید. [از اینرو] بین ادبا و زبانشناسان اختلاف نظر وجود دارد.» (کش صص ۱۵-۱۴) چرا که ادبا عموماً عقیده دارند «لفظ و معنی دو روی یک سکه‌اند چنانکه صائب گوید:

لفظ و معنی را به تیغ از یکدیگر نتوان برید
کیست صائب تا کند جانان و جان از هم جدا»

(ص ۱۶ـ همان)

در بررسی عوامل مختلفی که سبک متون را پدید می‌آورند، سه عامل نگرش مؤلف، گزینش زبان، و عدول از هنجار یا انحراف از نرم* را دخیل دانسته‌اند. بنابراین رویکرد، نگرش مؤلف و «نهفته‌های ذهنی» او بطور ناخواسته در خط مشی او نسبت به گزینش زبان و عدول از هنجارهای بیانی انعکاس می‌یابد چنانکه مولانا می‌فرماید:

هر عبارت خود نشان حالتی است
حال چون دست و عبارت آلتی است.

در سبک‌شناسی نوین، لئو اسپیزر (۱۹۶۰-۱۸۸۷) معتقد است که بین زمینهٔ روانشناسیک مؤلف و مختصات متکرر

سبکی او رابطه‌ای وجود دارد که با کشف آن می‌توان به روح و روان شاعر یا نویسنده راه پیدا کرد. ملک الشعرای بهار نیز شاید با عنایت به چنین عقیده‌ای است که می‌گوید:

شعر شاعر نغمهٔ آزاد روح شاعرست
کی توان این نغمه را بنهفت با افسونگری
فی‌المثل گر شاعری مهتر نباشد در منش
هرگز از اشعار او نباید نشان مهتری
ور نباشد شاعری اندرمنش و الا گهر
نشنوی از شعرهایش بوی و الا گوهری
هر کلامی باز گوید فطرت گوینده را
شعر زاهد زهد گوید، شعر کافر کافری

این شاخهٔ سبک‌شناسی را در اصطلاح **سبک‌شناسی ناقدانه (critical stylistics)** می‌نامند.

دربارهٔ عامل دوم یعنی گزینش زبان گفته شده که گویندگان مختلف برای بیان معنی واحد، تعابیر و بیان‌های متفاوتی دارند که متناسب با شأنِ آن معنی در نزد گوینده و در بافت* کلام می‌باشد. چنانچه بسامد تعابیر خاصی برای معنی واحد بالا باشد، آن تعابیر جنبهٔ سبک شناسیک پیدا می‌کند. برای نمونه می‌توان به تعابیری اشاره کرد که فردوسی در شاهنامه برای نامیدن رستم و اسفندیار و برای اشاره به اسب این دو شخصیت به کار می‌برد: رستم را خداوند و اسب او را باره، و اسفندیار را که مقامی پائین‌تر از رستم دارد سوار، و اسب او را بر همین منوال، با کلمهٔ اسب می‌خواند:

ببینیم تا اسب اسفندیار
سوی آخر آید همی بی‌سوار
وگر بارهٔ رستم جنگجوی
به ایران نهد بی‌خداوند روی

در تراژدی* هاملت، وقتی شاهزاده دانمارکی با مادرش از پدر و عمو سخن می‌گوید، در مقام مقایسه، پدرش را با تعابیری آسمانی و شکوهمند توصیف می‌کند حال آنکه در توصیف عمو او را با القابی زمینی چون شوهر، آفت‌زا و خفیف می‌نامد. به عقیده سبک‌شناسان چنانچه این گزینش ناخودآگاه (expressive) باشد جنبه‌های روانی و اجتماعی را منعکس می‌کند و اگر این گزینش ارادی و خودآگاه (impressive) باشد، جنبه‌ای انفعالی و تأثری دارد که بازگو کننده خاصیت تعلیمی و بلاغی آنهاست.

«نزد مسلمانان علم معانی و بیان نوعی سبک‌شناسی است که مسلمانان برای تبیین جنبه‌های هنری قرآن کریم با توجه به کتاب خطابهٔ ارسطو تأسیس کردند»... و بعدها «علم بیان محدود به توضیح وجوه هنری شعر شد.» (کشش صص ۵۴-۵۳)

عامل سوم یعنی عدول از هنجار یا انحراف از نرم نیز چنانچه بسامد بالائی داشته باشد، پدید آورنده سبک است. دربارهٔ انحراف از نرم بحث‌های فراوانی وجود دارد. موضوع اصلی این بحث‌ها آن است که اولاً نُرم و هنجار چیست؟ ثانیاً چه چیز انحراف تلقی می‌شود؟ چنانچه این عقیدهٔ عام را بپذیریم که هنجار قوانین حاکم بر زبان رایج هر دوران است، پس هرگونه خروج از این قوانین را می‌توان انحراف از نرم نامید. در نتیجه آنچه در دوره‌ای جزء ویژگی‌های معمول زبان بوده است، در زبان دوره‌ای دیگر که تحت قوانین متفاوتی اداره می‌شود، می‌تواند هنجارگریزی* محسوب شود و چنانچه در آثار شاعر یا نویسنده‌ای بخصوص بسامد بالائی داشته

باشد، همین هنجارگریزی عاملی سبک شناسیک قلمداد می‌گردد. برای نمونه، احیای واژگان و روابط نحوی فارسی دری در شعر اخوان ثالث به دلیل تکرار و بسامد بالا و ناهمخوانی با زبان رایج فارسی امروز، یک ویژگی سبک شناسیک در شعر وی به شمار می‌آید. در شعر امیلی دیکنسون، شاعر امریکائی، وجود متکرّر خط تیره در بین کلمات، یا بزرگ‌نویسی کلمات عادی میانهٔ سطور، و ناتمام گذاردن پایان شعر با عباراتی نظیر ...and then جنبهٔ سبک شناسیک دارد.

در سخن از مفاهیم سبک نیز سه نوع سبک‌شناسی وجود دارد: **سبک‌شناسی دوران، سبک‌شناسی شخصی، سبک‌شناسی ادبی**. اهداف سبک‌شناسی در هر یک از این سه نوع با انواع دیگر متفاوت است: تشخیص سبک دوره‌ها به تاریخ ادبیات مربوط می‌شود؛ تشخیص و تعیین سبک فردی از مراحل عالی سبک‌شناسی است؛ و تعیین سبک ادبی مربوط به نقد ادبی و نظریه ادبی می‌شود. (هم ← سبک)

سبک‌شناسی در جریان رشد و تکوین خود به شاخه‌های مختلفی گرایش پیدا کرد که موجب پیدایش مکاتب مختلفی در این حوزه گردید. بطور کلی در سبک‌شناسی جدید دو جریان قابل اهمیت را نام برده‌اند: مکتب فرانسوی که دنباله رو آراء شارل بالی است و به زبانشناسی گرایش دارد؛ و مکتب آلمانی که از آراء زیبائی شناسی* بندتوکروچه الهام می‌گیرد و کارل فوسلر ولئو اسپتیزر از چهره‌های شاخص آن هستند. اینان شعر و زبان را یکی می‌دانند و در بررسی‌های خود تمام عناصر هنری را مطمح نظر قرار می‌دهند. (کش صص ۱۱۷-۱۱۶).

از دیگر مکاتب مهم سبک‌شناسی که گاه از تلفیق دو جریان اصلی مذکور پدید آمده‌اند و گاه به فروع یکی از این دو جریان تکیه می‌کنند می‌توان به مکاتب زیر اشاره کرد:

سبک‌شناسی عام (general stylistics) برای تمامی مطالعات زبانشناسی بر متون غیرادبی به کار می‌رود. تأکید عمده سبک‌شناسی عام توضیح انتخاب‌هایی است که افراد و گروه‌های اجتماعی در استفاده از زبان می‌کنند. شیوه‌ای که بواسطه آن متن با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند بستگی به متغیرهای متعددی دارد از قبیل بافت* (موقعیت پس زمینه)، هدف* (ارتباط بین شرکت کنندگان)، زمینه گفتمان* (field of discuorse) (موضوع)، حال‌وهوای* گفتمان (mode of discourse) (گفتمان یا نوشتاری)، و کانال ارتباطی (channel) (تلفن، نامه، رودررو، والخ). در بررسی هر یک از این متغیرها، به متغیرهای دیگری برمی‌خوریم مثلاً بافت خود به زیر مجموعه‌های دیگری چون بافت فرهنگی، بافت اجتماعی، و بافت زبانی تقسیم می‌شوند. مشکل زبانشناسان استقرار چهار چوبی اصولی است که بتواند تقریباً با رفتارهای نامحدود ارتباطی که بین افراد یا گروه‌ها رخ می‌دهد سازگار باشد. یکی از تأثیرگذارترین نمونه‌ها از آن رومن یاکوبسن، زبانشناس سوئدی است که در سال ۱۹۵۸ در مقاله‌ای به دانشگاه ایندیانا ارائه شد. این مقاله انگیزه‌ای شد که بعدها عوامل تأثیرگذار با توجه به سازگاری میان نقش‌های

ششگانه زبان با وضعیت‌های مقابل آنها مورد توجه واقع گردید. اندیشه زیر بنایی این رویکرد آنست که کل زبان به نحوی به جانب یک یا چند مشخصه وضعیت ارتباطی گرایش دارد. برای نمونه زبانی که گرایش به بافت وضعی دارد احتمالاً ارجاعی است در حالی که زبانی که گرایش خطابی دارد یا تشویقی است یا سؤالی است یا راهنمایی کننده. دیگر نقش‌های زبان عبارتند از:

- **سلام و علیک (phatic)**: زبان سلام و احوالپرسی. خداحافظی، والخ... که گرایش به تماس یا کانال ارتباطی دارد.
- **عاطفی (emotive)**: زبان بیان عواطف و دیدگاههاست که مخاطب دارد.
- **فرازبانی (metalingual)**: زبان راجع به زبان است مثل درخواست برای روشن شدن یک عبارت، جمله، یا موضوع. این زبان متوجه رمز است.
- **شاعرانه (poetic)**: بازی لفظی مثل صناعات مجازی، بذله، والخ. که متوجه ارسال پیام است.

الگوی یاکوبسن به دلیل انتزاعی بودن بیشتر برای شروع طبقه‌بندی سبکها مفید است. اما امروزه بیشتر سبک شناسان از الگوی نقشی مبتنی بر دستور زبان مایکل هالیدی استفاده می‌کنند. دستور زبان هالیدی چهارچوب مفیدی را برای بررسی سطح گفتمان متون گفتاری و نوشتاری فراهم می‌کند زیرا این الگو در پی ربط دادن ساختار به تأثیرات کارکردی یا معنا شناسیک متون است. این رویکرد تا وقتی روش توصیفی مورد نظر است کفایت می‌کند اما وقتی از توصیف به ارزشیابی می‌رسیم مشکلات آشکار می‌شوند. این مسألهٔ خاص در سبک‌شناسی ادبی که تأکید بر ارائه یک توجیه بیطرفانه از ارزش ادبی متن است رخ می‌نماید. در سبک‌شناسی ادبی این ادعا وجود داشت که ویژگیهای سبک شناسیک متن ارزش ملاک ارزش ادبی متن است. این رویکرد در دهه ۱۹۸۰ توسط استانلی فیش اینگونه مورد تردید قرار گرفت که در حالیکه ممکن است یک نفر صناعات دستوری خاصی را به تأثیرات ادبی معینی مرتبط کند، امکان ندارد بگوییم این صناعات موجب خلق آن تأثیرات می‌شود.

تأثیر نظریه Reader_Response Theory* آن بوده است که داوریهای مربوط به ارزش ادبی متن با شیوه‌های توافقی در خواندن و تعبیر متون تعیین می‌شود.

از دیگر شاخه‌های فرعی سبک‌شناسی، **زبانشناسی ناقدانه (critical linguistics)** است که مشخصه‌های سبکی نویسنده را حامل نظام فکری او می‌داند، و **سبک‌شناسی تلقینی* (affective stylistics)** که با فرایندهای ذهن در حین خواندن متن سروکار دارد و در زبانشناسی بیش ریشه دارد.

سبک‌شناسی آماری (stylometry/stylostatistics) شاخه دیگری از سبک‌شناسی است که از کامپیوتر برای تعیین کیفیت الگوهای سبکی مورد استفاده نویسندگان استفاده می‌کند. یکی از موارد استفاده از این شیوه تعیین مؤلف اثر در مواردی است که مؤلف اثر مورد تردید است. (به Finch صص ۱۹۳-۱۸۹ رک)

در تقسیم‌بندی دیگری که دکتر سیروس

شمیسا در کلیات سبک‌شناسی نام می‌برد مکاتب مهم سبک‌شناسی عبارتند از:

- **سبک‌شناسی توصیفی (descriptive stylistics):** واضع آن شارل بالی سویسی است که شاگرد فردینان دو سوسور بوده است. «روَش کار او این است که عبارات و جملات و کلمات متحدالمضمون را با هم می‌سنجد و نتیجه می‌گیرد که این عبارات و جملاتی که دارای محتوای یکسان هستند از نظر عواطف و احساسات با یکدیگر فرق دارند. این عواطف و احساسات محتوای سبک شناختی هستند که به محتوای زبانشناختی افزوده شده‌اند. بدین ترتیب روش او نزدیک به روش علم بیان* است.» (ص ۱۱۹) (هم ← واحد فکری).

سبک‌شناسی توصیفی را به دلیل آن که عواطف و احساسات گوینده در انتخاب نحوهٔ بیان او مدّنظر قرار می‌گیرد، **سبک‌شناسی بیانی (expressive stylistics)** نیز می‌نامند.

- **سبک‌شناسی تکوینی (genetic stylistics):** در این مکتب توجه اصلی به تکوین اثر ادبی از دیدگاه سبک‌شناسی است. در این دیدگاه توجه اصلی به علل ایجاد سبک است که در روان گوینده جای دارد. واضع سبک‌شناسی تکوینی که به آن **سبک‌شناسی فردی (individual stylistics)** نیز می‌گویند (زیرا «داعیهٔ تعیین سبک شخصی را دارد.» (ص ۱۲۰)). لئواسپیتزر است. روش کار اسپیتزر آن است که ابتدا مختصات سطحی از درون متن* به بیرون باز می‌گردیم تا برای اثبات مدّعای خود آن مختصات را باردیگر بررسی نمائیم.

- **سبک‌شناسی نقش‌گرا (functional stylistics):** متأثر از زبانشناسی نقش‌گرا است. زبانشناسی نقش‌گرا برای زبان سه نقش توصیفی، بیانگرانه، و اجتماعی قائل است. از اینرو در سبک سبک‌شناسی نقش‌گرا، نقش‌های زبان متن مورد بررسی قرار می‌گیرد. برای مثال نقش تصویر* در اشعار نو کلاسیک* ادبیات انگلیسی تزئینی است اما در اشعار مکتب ایماژیسم* محوری و بنیادین است.

- **سبک‌شناسی ساختگرا (structural stylistcs):** در این شیوه، اجزاء متن در ارتباط با یکدیگر و با کل اثر بررسی می‌شود زیرا هیچ جزئی به تنهائی اهمیت مستقل ندارد. برای مثال تشخیص استعاره و بررسی آن در شعر به تنهائی اهمیتی ندارد بلکه باید اهمیت آن را در ارتباط با تصویرگری* شاعرانه و با مضمون* شعر در نظر گرفت. مشهورترین نمونه کار سبک‌شناسی ساختگرا تحلیلی است که رومان یاکوبسن و لوی اشتراس به اتفاق در شعر «گربه‌ها»ی بودلر انجام داده‌اند. «سبک‌شناسی ساختگرا در حقیقت شکل کامل‌تر سبک‌شناسی نقش‌گرا است که بر نقش زبان (مثلاً صنایع بدیعی و صور خیال) تکیه دارد.» (کشن، ص ۱۳۱)

- **دورهٔ فترت:** دورهٔ بین انقراض صفویه تا آغاز سلطنت فتحعلیشاه (۱۲۱۲) را که دورهٔ فقر شعر فارسی است، دورهٔ فترت می‌نامند. از شاعران این دوره هاتف اصفهانی و پسرش سحاب اصفهانی هستند. در این دوره، نطفهٔ دورهٔ بازگشت خلق می‌شود.

- دورهٔ بازگشت در نیمه دوم قرن دوازدهم یعنی اواخر دورهٔ افشاریه پدیدار شد و عهد کریم‌خان و فتحعلیشاه قاجار به بعد را دربرمی‌گیرد. دو شاخه اصلی در شعر این

دوره وجود دارد: یک شاخه قصیده سرایی به سبک شاعران کهن خراسانی و سلجوقی است. شعرای این شاخه صبا، قاآنی، سروش و شیبانی هستند. شاخهٔ دوم دنباله روی از غزل سرایی به شیوه سعدی و حافظ است که در اشعار مجمر اصفهانی، فروغی بسطامی، و نشاط اصفهانی تجلّی می‌یابد. بسیاری از اشعار این دوره به اقتضای اشعار قدما سروده شده است. نمونه:

آمد برم به زلف بیاراسته جبین
حور حریر سینه و سر و سمن سرین
هست این قصیده بر نمط لامعی که گفت:
«چون بر فلک گرفت هزیمت سپاه چین»

سروش اصفهانی

زبان شعر در دوره بازگشت خام و ابتدایی است و سهل‌انگاری غیرقابل قبولی در آن وجود دارد، شعرا در استفاده از پاره‌ای مختصات زبانی سبک خراسانی دچار اشتباه می‌شوند. از نظر فکری همان اندیشه‌های عصر غزنوی و سلجوقی را تکرار می‌کنند و از مسائل روز دور هستند، قالب‌های مرسوم قصیده و غزل است، قصیده‌ها از دو نوع ساده و پرصنعت می‌باشند. غزل بیشتر سعدی وارست و صناعات آن معتدل.

(سشش)

سبک‌شناسی آماری (← سبک‌شناسی)
سبک‌شناسی آماری (← سبک‌شناسی)
سبک‌شناسی ادبی (← سبک‌شناسی)
سبک‌شناسی تکوینی (← سبک‌شناسی)
سبک‌شناسی تلقینی (← نقد خواننده محور)
سبک‌شناسی توصیفی (← سبک‌شناسی)
سبک‌شناسی دوران (← سبک‌شناسی)
سبک‌شناسی ساختگرا (← سبک‌شناسی)
سبک‌شناسی شخصی (← سبک‌شناسی)
سبک‌شناسی عام (← سبک‌شناسی)
سبک‌شناسی فردی (← سبک‌شناسی)
سبک‌شناسی نقش‌گرا (← سبک‌شناسی)
سبک عاری (← سبک)
سبک عاطفی (← سبک‌شناسی)
سبک عراقی (← سبک)
سبک عهد سلجوقی (← سبک)
سبک فرازبانی (← سبک)
سبک متصل (← سبک)
سبک متوسط (← سبک)
سبک مرجز (← سبک)
سبک مسجع (← سبک)
سبک مصنوع (← سبک)
سبک مقفی (← سبک)
سبک مکتب واسوخت (← سبک)
سبک مکتب وقوع (← سبک)
سبک منفصل (← سبک)
سبک والا (← سبک)
سبک هندی (← سبک)
ستردگی (← حذف)

سجع **Riming Prose**

در لغت آواز کبوتر است و در اصطلاح، آن باشد که نویسنده در نثر* کلماتی به کار بَرد که در وزن و حرف پایانی مشابه باشند.

سجعَ بر سه قسم است: **سجع متوازی (parallel)**: آن است که در آخر دو جمله کلماتی قرار گیرند که در وزن عدد و حرف روی (قافیه) یکسان باشند مثل: انیس و جلیس، مثال از گلستان: «سلاح از تن **بگشادند** و رخت و غنیمت **بنهادند**.» «باران رحمت بی‌حسابش

همه را **رسیده** و خوان نعمت بی‌دریغش **همه جا کشیده.**» «هرکه دست از جان **بشوید** هر چه در دل دارد **بگوید**»

و در شعر:

در سجودت نوان شوند ز پیش
بر وجودت روان کنند نثار

سجع متوازن (symmetrical): چنان است که کلمات فقط در وزن یکی باشند مانند: «بحری است موّاج و شخصی نقّاد». در این مثال «بحر» با «شخص» و «موّاج» با «نقّاد» سجع است.

و نیز: «دیگر عروس فکر من از بی‌جمالی سر برنیارد و دیدهٔ یأس از پشت پای خجالت برندارد.»

و: «یک شب تأمّل ایّام گذشته می‌کردم و بر عمر تلف کرده حسرت می‌خوردم»

گلستان

و در شعر:

سرکشان جهان حادثه‌ور
اختران سپهر آینه‌دار

در ادبیات فارسی، گلستان سعدی از نمونه‌های درخشان نثر مسجّع به شمار می‌آید. (← نثر)

سجع متوازن (← سجع)

سجع متوازی (← سجع)

سجع مُطرّف (← سجع)

سُخره حماسه **Mocke Epic**

سُخره در لغت ریشخند، تمسخر، لاف، فسوس است و سخره حماسه در اصطلاح گونه‌ای تقلید* سُخره‌آمیز ادبی است به زبان شعر*. در سُخره حماسه، شاعر با تقلید از سبک* قالب* فاخر حماسی (← حماسه)، موضوعی کوچک و ناچیز را رنگ حماسه می‌زند و باعث تشخص و برجستگی آن می‌شود.

در ادبیات کلاسیک (← کلاسیسیسم) فارسی، نمونه بسیار درخشان چنین تقلیدی منظومه موش و گربه / عبید زاکانی است. عبید در منظومه مذکور، جنگ میان موش‌ها و گربه را به شیوه شاهنامه فردوسی و حماسه‌های رزمی روایت می‌کند.

همچنین به سحال اطعمه، از شعرای اوائل قرن نهم هجری در جنگنامه مُزَعْفَر و بُغْرا به تقلید از شاهنامه، جنگ میان مُزَعْفَر (پلوی زعفران) و بُغرا (آشی خمیری) را حکایت می‌کند:

کنون داستان مزعفر شنو
که می‌آورد اشتهائی زنو
چو لوزینه سر تا قدم گوش باش
چو پالوده یکی لحظه خاموش باش
ببین تا در اول چه محنت کشید
که آخر بدین جاه و دولت رسید
چو شلتوک آمد به دنیای دون
به چاهی ز کربال شد سرنگون

و الخ...

در این قسمت شاعر سرگذشت برنج را از زمان کاشتن تا هنگام تبدیل به زعفران پلو، باز می‌گوید. سپس مراحل بر تخت نشستن مزعفر و خراج خواستن از بغرا، آغاز خصومت، مسلح شدن دو طرف، مفاخره* و آغاز نبرد را به بیانی حماسی یک به یک بازگو می‌کند و کار را به آنجا می‌رساند که بغرا در جنگ مغلوب می‌شود و مزعفر پیروزمندانه و بی‌رقیب بر تخت سفره قرار می‌گیرد.

از دیگر نمونه‌های درخشان سخره حماسه

در ادب فارسی، یکی هم جنگنامه صوف و کمخا اثر مولانا محمود نظام قاری از شعرای نیمه دوم قرن نهم هجری است. در این منظومه نیز شاعر، جنگ میان دو نوع لباس یعنی صوف (لباس معروف) و کمخا (جامه نفیس و منقش یکرنگ) را به زبان حماسه بیان می‌کند و به روال شاهنامه مراحل جنگ را از ابتدا تا آنجا که ارمک واسطه صلح و صفا می‌شود حکایت می‌کند:

چو ننمود رو هیچ فتح و فلاح
بشد اُرمَک آنجا ز بهر صلاح
دری چند از دگمه با خود ببرد
که نتوان شمردن چنین کار خرد
و زانجا خبر شد که ارمک رسید
بسی جامه کمخا به پایان کشید
گرفت او همی دامنش ز انبساط
کشید آستین وی این از نشاط
مقرّر نمودند با یکدگر
که هریک به فصلی بود تاج ور
شود آن یکی شاه رخت بهار
بود در خزان این یکی شهریار
ولیکن لباسات قلب از میان
زدندی گره هر دم از ریسمان
که جائی نخواهد رسید این سخن
نخواهد شد این گفتگوها کهن

در ادبیات انگلیسی، نمونه درخشان سخره حماسه، منظومه‌ای است از الکساندر پوپ، شاعر قرن هجدهم که به یغما رفتن جعد گیسو نام دارد. در قسمتی از این جنگنامه، شاعر از تمام عناصر حماسی چون طلب یاری از موجودات فوق بشری، تشبیهات حماسی (← تشبیه حماسی)، سفر به دنیای سُفلا، کلام فاخر و جنگ‌های بزرگ برای توصیف پیروزی قهرمان زن در بازی ورق استفاده می‌کند و صحنهٔ این ورق بازی را در یک بعدازظهر زیبا به مثابهٔ پیروزی در جنگ‌های حماسی چنین تشریح می‌کند:

An Ace of Hearts steps forth: the King unseen
Lurked in her hand, and mourned his captive Queen:
He springs to vengeance with and eager pace,
And falls like thunder on the prostrate Ace,
The nymph exulting fills with shouts the sky;
The walls, the woods, and long canals reply.
Oh thoughtless mortals! ever bling to fate,
Too soon dejected, and too soon elate,
Sudden, these honors shall be snatchedaway,
And cursed for ever this victorious day.

سرباز لاف‌زن

Alazon/Braggart Soldier/Braggadoccio

از شخصیت‌های قراردادی (← شخصیت قراردادی) در کمدی قدیم* یونان بوده است. سرباز لاف‌زن آدمی بلوف‌زن اما در واقع ترسو و خودفریب است. این شخصیت نخستین‌بار در نمایشنامه* *Miles Gloriosus* اثر پلاتوس، نمایشنامه‌نویس روم باستان، ظاهر شد.

در نمایش* انگلیسی، سرباز لاف‌زن نخستین‌بار در نمایشنامهٔ روبستر دویستر / نیکولا اودال ظاهر شد. پس از او بن جونسون در نمایشنامهٔ هرکسی سر خُلق خودش بار دیگر استفاده از این شخصیت را احیا کرد. فالستاف در نمایشنامهٔ هنری ششم / شکسپیر نیز نمونهٔ دیگری از شخصیت سرباز لاف زن است.

در اصطلاح فرنگی، گاه چنین شخصیتی را **miles gloriosus** نیز می‌نامند. این نام برگرفته از نمایشنامه‌ای با همین عنوان اثر پلاتوس رومی است. (← آیرون، لوده)

سربنی (← ردالصدر الی‌العجز)

سردستی (← بن‌فکنی)

سرقت ادبی / وام‌گیری Plagiarism

سرقت در لغت به معنی دزدی است و وام به معنی قرض کردن است. در اصطلاح، سرقت ادبی به معنی انتساب نوشته‌ها و اشعار دیگران به نام خود است. به طور مثال، چنانچه شخصی، شعر* یا نوشته‌ای را که در حقیقت از آن دیگری است، بدون تغییر یا با اندکی تغییر، اثر خود قلمداد کند، مرتکب سرقت ادبی شده است.

امّا دامنهٔ سرقتهای ادبی به همین قسم محدود نمی‌شود و جنبه‌های دیگری چون انواع تقلید* (تقلید سبک*، درونمایه*، قالب* و غیره)، و انواع اقتباس* را نیز در برمی‌گیرد. جنبه‌های اخیر همانهائی است که در زمرهٔ وام‌گیری جای می‌گیرند. این جنبه‌ها از نظر بسیاری از نویسندگان و شعرای غربی همچون گوتهٔ آلمانی و کالریجِ انگلیسی مثبت و مایهٔ تحوّل شاعر و موجب ظهور چهره‌های برجسته در ادبیّات تلّقی می‌شود. گوته در این زمینه می‌نویسد که همهٔ هنرها با یکدیگر رابطهٔ خویشاوندی دارند یعنی یا یکی از دیگری اقتباس شده، یا آن را به شکل متفاوتی عرضه کرده است. بنا به عقیدهٔ گوته، نویسندگان و شعرای برجسته توفیق و عظمت خود را همواره مرهون بهره‌هائی هستند که از پیشینیان خود گرفته‌اند، اینان به یکباره از زمین سر بر نیاورده‌اند بلکه ریشه در اعصار کهن و بهترین‌هائی دارند که پیش از آن‌ها می‌زیسته‌اند. کالریج نیز plagiarism را با عنایت به مفهوم **وام‌گیری** نویسندگان و شعرا از یکدیگر مورد بحث قرار داده است. این خصلت وام‌گیری در مباحث ادبی قدیم توسط حکمائی چون ارسطو و افلاطون تحت عنوان تقلید، مفصّلاً بحث شده است.

در ادبیّات فارسی، نمونهٔ تقلید را می‌توان در اشعار دورهٔ بازگشت ادبی* و نمونهٔ اقتباس را در شاهنامهٔ فتحعلی‌شاه از شاهنامهٔ فردوسی جستجو کرد.

در ادبیّات انگلیسی، تقلید از سبک و شیوهٔ نویسندگان کلاسیک (← کلاسیسیسم) توسط شعرای نوکلاسیک (← نوکلاسیسیسم) و اقتباس بسیاری از نمایشنامه*های شکسپیر از متون قدیمی و مکتوب، از جملهٔ plagiarism به معنی وام‌گیری محسوب می‌شود.

سرود / سرود مذهبی / مناجات Hymn

سرود در لغت از ریشهٔ فعل سرودن به معنی آواز خواندن، تغنّی کردن و سرائیدن است و در ادبیّات بر قسمی شعر مدحی (← مدیحه) که در ستایش خدا، خدایان، یا قهرمانان باشد اطلاق می‌شود.

در ادبیّات قدیم فارسی، سرود به اشعاری گفته می‌شد که در ستایش ایزدان، قدیّسین، شهنشاهان، و در مدح آفتاب و ماه و آتش و امثال آن سروده می‌شد. این سرودها را معمولاً در عبادتگاهها و آتشخانه‌ها و در پیشگاه شاهان، مطابق با آهنگ می‌خوانده‌اند. این سرودها اشعاری هجائی (← وزن هجائی)، مقفّی (← قافیه) و نسبتاً طولانی بوده‌اند که خواندن و نواختن آنها تنها به حضور پادشاهان و موبدان آتشکده‌ها اختصاص داشته است. (براف)

از جمله نمونه‌های سرودهای قدیم ایرانی،

یکی سرود کرکوی است که به ظاهر باید متعلق به دورهٔ ساسانیان باشد و ترجمهٔ بخشی از آن چنین است:

افروخته بادا روشنائی
عالمگیر بادهوش گرشاسب
همی پر است از جوش
نوش کن می نوش
....
همیشه نیکی کوش
که دی گذشت و دوش
شاها خدا یگانه
با آفرین شاهی

و دیگر سرود خسروانی که متعلق به شاعر دورهٔ اسلامی، ابوطاهر خسروانی است و چهار مصراع* آن در زیر نقل می‌شود:

شاهم بر گاه برآرید
گاهش بر تخت زرین
تختش در بزم برآرید
بزم اندر نو کرد شاه

(زس)

پس از اسلام با معرفی قالب* قصیده* به ادبیات فارسی، مضامین (← مضمون) سرود چون مدح و ستایش در قالب قصیده ارائه شد. با رواج قصیده و قدرت و قوت گرفتن آن، در حقیقت نیاز چندانی برای تجدید حیات سرود احساس نشد، چون قصیده از همه لحاظ بر سَلَف خویش برتری داشت. پس از آن، معنی سرود رفته‌رفته دگرگون شد و تا حدی مترادف با تصنیف* امروزی به کار رفت.

امّا در زمان حاضر، سرود بار دیگر به اشعار و ساخته‌هائی اطلاق می‌شود که در آنها تقریباً به بلندی و کوتاهی مصراع‌ها و قافیه توجّه نمی‌شود تا با آهنگ لازم بتواند مطابقت کند و این سرودها در بیان مفاخر عالی ملی و میهنی و مضامین حماسی (← حماسه) و غالباً به آهنگی متین و محکم خوانده می‌شود. (شدا)

در اصطلاح انگلیسی، hymn بر ترانه‌ای (← ترانه) اطلاق می‌شود که موضوع آن مدح و ستایش خدایان یا قهرمانان باشد و از اینرو به قالب سرود در شعر فارسی بسیار نزدیک است. نخستین سرودی که از ادبیّات غرب به جا مانده است، سرود هومری متعلّق به قرن هفتم پیش از میلاد در ستایش دی مِتِر، الههٔ باروری و برداشت می‌باشد.

حال و هوا*ی hymn اغلب حال و هوائی روحانی است و به این دلیل با ترانه و تصنیف تفاوت دارد. وجود این حال و هوای روحانی hymn را با سرودهای مناجات گونه در سنت ادبی فارسی قابل مقایسه می‌کند.

در ادبیّات انگلیسی، این شکل از ترانه در قرون هفدهم.و نوزدهم رایج بوده است. سرودهای روحانی جان دان، شاعر متافیزیک (← شعر متافیزیک) از نمونه‌های درخشان سرود در ادبیّات انگلیسی به شمار می‌آید. قسمتی از یکی از سرودهای این شاعر در زیر به عنوان نمونه نقل می‌شود:

Wilt thou forgive that sin where I begun,
Which is my sin, though it were done before?
Wilt thou forgive that sin, through which I run,
And do run still: though still I do deplore?
When thou hast done, thou hast not done,
For I have more.

"A Hymn to God the Father"

از دیگر شعرای انگلیسی که سرودهای زیبائی سروده‌اند می‌توان جرج هربرت، جان

درایدن، ویلیام بلیک، تنی سون و کیپلینگ را نام برد.

در سنّت منظومه‌سرائی انگلیسی هر سرود متشکّل از پاره شعرهائی (← پاره شعر) همسان است که هریک از چهار سطر بر وزن آیمبیک (← پایه) و طرح قافیه‌های (← طرح قافیه) ab cb یا abab تشکیل می‌شود و در اصطلاح آن را **پاره شعر سرود (hymnal stanza)** گویند. اجرای سرود در ادبیّات فارسی و انگلیسی معمولاً با موسیقی همراه است.

واژهٔ hymn از ریشهٔ hymnos همچنین شعری بوده است در ستایش ارباب انواع و خدایان امّا بطور کلی نوعی شعر یا نثر شعرگونه است که موضوع آن راز و نیاز با خداوند یا بیان احساسات مذهبی است که می‌تواند برابر مناجات باشد. در مسیحیت، مناجات بخشی از مراسم مذهبی کلیسا می‌باشد. در فرهنگ ایران اسلامی مناجات و ادعیه بیشتر به صورت نثر شعرگونه و آمیخته با شعر است. یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های مناجات در ادب فارسی مناجات خواجه عبدالله انصاری است که قسمتهائی از آن در اینجا بعنوان نمونه نقل می‌شود:

الهی اگر عبدالله‌را خواهی گداخت
دوزخی دیگر باید آلایش او را
و اگر [عبدالله را] خواهی نواخت
بهشتی دیگر باید آسایش او را

*

الهی اگر کاستی تلخ است
از بوستان است
و اگر عبدالله مجرم است
از دوستان است

*

الهی نه ظالمی که گویم زنهار
نه مرا بر تو حقی که گویم بیار

*

کار تو داری [همچنان] می‌دار
این انداختهٔ خود را [همی] بردار
نمازنافله گزاردن، کارپیرزنان است
روزهٔ موطوع، صرفهٔ نان است
حج گزاردن، گردش جهان است
دلی بدست آر، کار آن است

(به نقل از صفحه ۲۳۹ الف الف)

مناجات در همهٔ کتب مقدس قدیم از جمله در مزامیر داوود و تورات وجود دارد. در ادب پیش از اسلام نیز در ایران مناجات بصورتی غیر عروضی (← عروض) اما آهنگین سابقه دارد. شکل‌های ادبی مناجات بصورت سرآغاز منظومه‌های ادبی و استمداد* یافت می‌شوند. در ادبیات غرب، مناجات‌های ادبی به شکل تغییر یافته در قالب* چکامه* بیان شده‌اند. از جمله چکامه‌های مناجات گونه عبارتند از:

«مناجات آپولو» ("Hymn to Apollo") / جان کیتز،

«مناجاتی برای فصول» ("A Hymn on the Seasons") / جیمز ثامسون،

و «مناجات آپولو» ("Hymn of Apollo") / شلّی.

سرود مذهبی (← سرود)

سستت (← غزلواره)

سطر اسکندری **Alexandrine**

دراصطلاح شعر* انگلیسی به سطر یا بیتی (← بیت) اطلاق می‌شود که از شش پایهٔ* آیمبیک (← پایه) تشکیل شده باشد.

الکســاندر پـوپ، شـاعر قـرن هـجدهم، در توصیف آن چنین گوید:

Then, at the last and only couplet fraught
With some unmeaning thing they call a thought,
A needless Alexandrine ends the song,
That, like a wounded snake, drags its slow lenght along.

(*An Essay on Criticism*)

ترجمه:

آنگاه، در آخرین و تنها مزدوجه‌ای که پُر است
از چیزهای بی‌معنائی که آن را فکر می‌نامند
یک سطر اسکندری ترانه را بپایان می‌رساند،
سطری که چون مار زخم خورده، بدنِ درازِ
خود را به آهستگی می‌کشاند.

همانگونه که پیداست الکساندر پوپ با این توصیف به نقد سطر شش پایه که بـا طـبیعت شعر انگلیسی هماهنگی ندارد می‌پردازد. در نمونهٔ بالا، سطر آخر از شش پـایهٔ آیـمبیک تشکیل شده است.

ادموند اسپنسر، شاعر قرن شانزدهم، پیش از این سطر اسکندری را در پاره شعر* موسوم به اسپنسری (← پاره شعر اسپنسری) به عنوان سطر مَقْطَع* به کاربرد. امّا به طور کلّی و روی هم رفته سطر اسکـندری بـه لحـاظ طـولانی بـودن در شـعر انگـلیسی بـا اقـبال چـندانـی روبه‌رو نبوده است.

سَقَط / دشنام **Invective**

سقط گـفتن در لغت سـخن درشت و دشـنام دادن باشد. سقط گفتن در هجو* سلاح اصلی بر زبان هجاگو است. این ویژگی که در ادبیّات اختصاص به شاعران هجاگو دارد، بیان کنندهٔ ارزش والای هـنری نـیست. سنّت* دشـنام گفتن چون هجو، کم و بیش از ادبیّات عَرَب، مخصوصاً سـبک* حـریر، احـطل، فـرزدق، ابوالغناهیه، بشّار، و ابونواس مایه می‌گیرد.

در ادبـیّات کـلاسیک (← کـلاسیسیسم) فارسی، سنائی، انـوری، سـوزنی، و در مـیان متأخرین، یغمای جندقی به سبب هـجوهای دشنام‌آمیز خـود شـهرت دارنـد. سـوزنی در توجیهٔ دشنام در اشعار خود چنین گوید:

در هجاگوئی دشنام مده، پس چه دهم
مرغ بریان دهم و برّه و حلوا و حریر؟

در هجویه‌ای که خـاقانی بـرای ابـوالعـلاء گـنجوی مـی‌سرایـد، او را بـا کـلماتی چـون ملحد، جاهل دین، غرّبچه (فرزند فـاحشه)، عوری، (لخت، برهنه) سگ، و غـول و غـیره سقط می‌گوید:

بینی سگ گنجه را در این کوی
هم سرخ قفا و هم سیه روی
آن ملحد بولعلای سافل
چون وحش و بهیمه غَفْل و غافِل
آن جاحظ وقت را بدی خواه
آن جاهد دین اباده الله
غرّبچه و غرچه‌ای زلوری
عوری سگ و غول و اصل عوری
چون آن سگ غوری از جهان زاد
همشیرهٔ شیخ نجدی افتاد

وحشی بافقی دو هجویه برای شخصی بـه نام «یاری» کِه ادّعای شاعری و برابری با او را دارد، سـروده است و از رکـیک‌ترین مـوارد هجو است که یکی از آنها چنین آغاز می‌شود:

ای ننگ تمام کفشدوزان
ضایع ز تو نام کفشدوزان

در ادبیّات اروپا، نمونه‌های دشـنام هـم در

شعر* و هم در نثر* یافت می‌شود. گاه دشنام را در هجویه‌های شخصی به کار گرفته‌اند و گاه در هجو طبقهٔ اجتماعی خاصی. کمدی*های یونان باستان گه گاه به دشنام در آمیخته بوده است. نمایشنامه‌نویسانی چون آرخی لوخی (قرن هفتم ق. م.) و آریستوفانِس در کمدی‌های خود از اینگونه سخنان به کار می‌برده‌اند.

جووِنال، کمدی‌نویس رومی در قرن اول میلادی، دشنام را در نکوهش شیوهٔ زندگی رومی‌ها به کار می‌بست. پس از جوونال، تا اواخر قرون وسطی به استثناء پاره‌ای اشعار لاتینی، کمتر نشانی از دشنام و سقط در ادبیّات اروپا دیده می‌شود.

در ادبیّات انگلیسی، جان اِسکِله‌تون، شاعر قرن پانزدهم و اوایل قرن شانزدهم در اشعار خود که راجع به مفاسد اجتماعی بوده است، استفاده از دشنام و سقط را رواج داد. شعر «اوّلین صفیر شیپور علیه...» سرودهٔ جان ناکْس، شاعر قرن شانزدهم نیز نمونهٔ مشهوری است که در آن کلام دشنام‌آلود به کار رفته است.

نمایشنامه‌نویسان اواخر دوران تیودور* نیز از سقط همچون سِلاحی برنده علیهٔ افراد استفاده می‌کردند. برای مثال موارد متعددی از اینگونه کلمات را می‌توان در نمایشنامه‌های ترویلیوس و کرسیدا، شاه‌لیر و هنری چهارم/ شکسپیر پیدا کرد. از جمله در نمایشنامهٔ هنری چهارم، پرنس هال، فالِستاف را چنین توصیف می‌کند:

This sanguine coward, this bed-presser,
This horse-back breaker, this huge hill of flesh...

ترجمه:
این بُزدل خوش خیال، این مایهٔ زحمتِ بستر،
این شکننده پشت اسبان، این کوه عظیم گوشت.

در همین دوران بن جونسون، توماس لوج، و جان مارْستون به سبب کاربرد سقط در اشعار خود مشهور بودند.

از بین نویسندگان قرن هفدهم، ساموئل باتلِر به خاطر استفاده از سخنان موهِن در اثر خود موسوم به *Hudribras* و جان درایدن به لحاظ استفادهٔ زیرکانه از کلمات دشنام‌آلود در مک فله کنو و آبسالم و آکی توفل در این زمینه شهرتی بیش از دیگران دارند.

در قرن بعد، الکساندر پوپ، جاناثان سویفت، و اسمولت نمونه‌های بسیاری از کاربرد سقط در آثار خود به دست می‌دهند. از دیگر نویسندگان و شعرائی که گه گاه کلام خود را به سقط و دشنام آلوده‌اند می‌توان لردبایرُن، چارلزدیکنز و برنارد شاو را نام برد.

سکون (← قصیدهٔ پینداری)

سلامة‌الاختراع (← ابداع)

سلسله سانه (← سلسله غزلواره)

سلسه غزلواره / سلسله سانه **Sonnet Sequence**

در ادبیّات انگلیسی، سلسله غزلواره، مجموعه‌ای از چند شعر* عاشقانهٔ متوالی است که در قالب سانه* یا غزلواره سروده شده است و از حیث درونمایه* با یکدیگر پیوند دارند. شاعر در این سلسله غزلواره‌ها به شرح و بیان یک به یک مراحل و مراتب شفیتگی خود به معشوقه می‌پردازد به طوری که شعرهای هر سلسله رابطه‌ای متوالی با

یکدیگر پیدا می‌کنند. غزلواره‌های (سانه‌های) شکسپیر کیفیّتی زنجیره‌ای دارند. پیش از او، سرفیلیپ سیدنی منظومهٔ آستروفل و استلا را به صورت غزلواره سروده بود.

سمبل (← نماد)

سمبولیسم، مکتب / نمادگرائی Symbolism

سمبولیسم و نمادگرائی (← نماد) به معنی عام، استفاده از نماد و مفاهیم نمادین است. نمادگرائی به این مفهوم در ادبیّات سابقه‌ای دیرینه امّا پراکنده دارد. برای مثال در منظومهٔ **منطق‌الطیر** شیخ عطّار نیشابوری که در شرح سفر نمادین پرندگان مختلف برای یافتن سیمرغ است، هر پرنده نماد دسته‌ای از مردم است.

در آثار شعرای رمانتیک (← رمانتیسم) انگلیسی نیز موجودات و اشیاء غالباً مفاهیمی نمادین را القاء می‌کنند؛ مثلاً در اشعار شِلّی ستارهٔ صبح و ستارهٔ شب، قایقی که در جهت مخالف آب حرکت می‌کند، و جدال میان عقاب و افعی در مقام نماد به کار می‌رود.

ویلیام بلیک، شاعر رمانتیک دیگر نیز در اشعار خود به کرّات از نمادهای خصوصی استفاده کرده است.

اما مکتب ادبی سمبولیسم،در اواخر قرن نوزدهم با انتشار مجموعه اشعار گل‌های شر اثر بودلر، شاعر فرانسوی، پدید آمد و ادبیات دهه‌های پایانی این قرن در اروپا و امریکا تحت تأثیر قرار داد. پس از بودلر، شعرای دیگری چون رمبو، ورلن، مالارمه، و والری با آثار خود به غنای این مکتب افزودند.

شعرای سمبولیست از نمادهای خصوصی که کاملاً جنبهٔ القائی دارند استفاده می‌کردند. بودلر، جهان را جنگلی از نمادها می‌یابد. مالارمه، سمبولیسم را فراخوانیِ تدریجی یک شیء می‌داند تا بدانجا که حال و هوای خاصّی را پدید آورد. او نماد را نوعی قیاس میان ذهنیّت و عینیّت (تجرید و ذات) می‌داند. در این شیوهٔ قیاس، فقط یکی از طرفین مقایسه القاء می‌شود.

در آثار شعرا و نویسندگان سمبولیست عموماً از تصاویر (← تصویر) عینی و مادی برای القاء احساسات و اندیشه‌های انتزاعی استفاده می‌شود. این نوع کاربرد تصویری را تی. اس. الیوت، شاعر انگلیسی، اشتراک عینی* می‌نامد.

شیوهٔ سمبولیسم همواره به چند اصل کلی متوجه است که عبارتند از:

ـ آهنگ کلام و کاربرد نماد* در بیان: شعرای سمبولیستی معتقد بودند که شعر باید از راه آهنگ کلمات، حالات روحی و احساساتی که امکان بیان مستقیم آنها نیست به خواننده یا شنونده القاء کند. بدین ترتیب برای شعر مقامی مشابه و هم‌شأن با موسیقی قائل بودند. همچنین به زعم این شعرا، استفاده از نماد موجب می‌شود که شعر و اثر سمبولیستی را هرکس بنا به درک و احساس خود بفهمد.

ـ هیجان: این شعر حالات اندوهبار و مناظر نگران‌کننده و ترسناک را موضوع اشعار خود قرار دادند.

ـ انکار واقعیت: شعرای سمبولیست تحت تأثیر فلسفهٔ افلاطون، شاعر را شاهدی می‌دانستند که می‌تواند از پس دنیای واقعی، صور آرمانی و هستی مطلق را به نظاره بنشیند. بنابر فلسفهٔ افلاطون، پدیده‌های این

جهان سایه‌ای از حقیقت مطلق و نادیدنی است. برای عده‌ای دستیابی و شهود این دنیای نادیده به واسطهٔ مذهب و برای عده‌ای دیگر به واسطهٔ عرفان امکان‌پذیر است. اما برای شعرای سمبولیست، به گفتهٔ بوَدلر، این شعر است که می‌تواند روح را به ادراک حقیقت پنهان رهنمون گردد.

ـ به لحاظ جنبهٔ القائی شعر سمبولیستی، شعرای این مکتب قالب★های آزاد (← شعر آزاد) و شعر منثور★ را جایگزین قالب‌های سنتی کردند.

(ما)

از پیروان مکتب سمبولیسم در انگلستان و امریکا به طور عمده می‌توان و. بی. ییتز، تی. اس. الیوت، و شعرای ایمازیست (← ایماژیسم) را نام برد.

سنت (← قرارداد)

سنگ‌گور (← مرثیه)

سنگ‌نوشته (← مرثیه)

سوءتعبیر احساساتی **Pathetic Fallacy**

اصطلاحی در نقد ادبی★ است که اول بار توسط جان راسکین، نظریه‌پرداز قرن نوزدهم، در کتاب نقاشان نو (جلد سوم، بخش دوازدهم) مطرح شد.

از آنجا که برای راسکین، حقیقی بودن والاترین معیار هنر محسوب می‌شد، سوء تعبیر احساساتی، اصطلاحی خفیف به شمار می‌آمد. بنا به تعریف راسکین سوءتعبیر احساساتی در مورد توصیف‌ها به کار می‌رود که در آنها، شاعر تحت تأثیر احساسات و خیالپردازی، ظاهری مبالغه★آمیز و دروغین به پدیده‌های طبیعت نسبت می‌دهد. از جمله شواهدی که راسکین برای این نظریهٔ خود ذکر می‌کند سطوری از شعر کریستابل / کالریج است:

The one red leaf, the last of its clan,
That dances as often as dance it can.

(تنها برگ سرخ، آخرین فرد قبیلهٔ خود تا آنجا که توان دارد، به رقص می‌ایستد)

راسکین می‌نویسد اگرچه این سطور زیبا هستند، دروغین و «بیمارند». راسکین سوء تعبیر احساساتی را تنها زمانی مجاز می‌داند که شاعری بزرگ نتواند در برابر احساسات نیرومندی تاب بیاورد و این سبب شد واقعیات، خصایص خیالی و انسانی برخود بگیرند.

امروزه این اصطلاح عنوانِ پدیده‌ای رایج در شعر توصیفی شده است. در اینگونه اشعار، اسناد خصوصیات انسانی به طبیعت بی‌جان به طور پراکنده و تصادفی رخ می‌دهد. از اینرو با آنچه در اصطلاح صناعات معنوی، تشخیص★ نام دارد، تفاوت می‌کند.

سوء تعبیر تلفیقی **Affective Fallacy**

اصطلاحی در نقد ادبی★ است. این اصطلاح را و. کی. ویمسات و مونروسی. بردْزلی، منتقدان معاصر، در مقاله‌ای که در سال ۱۹۴۶ انتشار یافت پیش کشیدند و در تعریف آن نوشتند که سوء تعبیر تلقینی اشتباهی است که از ارزشیابی و سنجش شعر★ به واسطهٔ تأثیراتی خاص بخصوص تأثیرات عاطفی و احساسی ناشی می‌شود و شعر از دریچهٔ تأثیری که بر عواطف خواننده برجا می‌نهد، مورد داوری قرار می‌گیرد. این شیوهٔ داوری دربارهٔ شعر منجر به سوء تعبیر تلقینی

می‌شود. بنا به استدلال ویمسات و بردزلی، در این حالت، شعر هدف نقد و سنجش نخواهد بود و نقد شعر به تأثری بودن گرایش می‌یابد.

نظریهٔ سوء تعبیر تلقینی مورد اعتراض بسیاری از منتقدان قرار گرفت. به عقیدهٔ مخالفین، هیچ اثری ادبیات محسوب نمی‌شود مگر آنکه واکنشی احساسی و عاطفی در خواننده برانگیزد.

بعداً، بردزلی، نظریهٔ فوق را چنین تعدیل کرد: «به نظر نمی‌رسد سنجش انتقادی بجز در ارتباط با تأثیرات معینی که عوامل زیباشناسانه (← زیباشناسی) بر مخاطبین خود برجا می‌گذارد، بتواند تحقق یابد.»

این نظریه، پس از اصلاح، مبنای نقد غیرشخصی* قرار گرفت. در نقد غیرشخصی، منتقد تأثیر آثار ادبی را بر روی خودش توصیف نمی‌کند بلکه به تحلیل صناعات و ویژگی‌هائی که محرک آن تأثیر بوده‌اند، می‌پردازد.

سوء تعبیر غرضی **Interntional Fallacy**

اصطلاحی در نقد ادبی* است. این اصطلاح را اول بار و. کی. ویمسات و مونرو سی. بردزلی در مقالهٔ «سوء تعبیر غرضی» (۱۹۴۶) مطرح کردند. به موجب تعریف ویمسات و بردزلی، خواه نویسنده یا شاعر غَرَض خود را از آفریدن اثر خاصی تصریح کرده باشد و خواه آن را به طریقی به خواننده القا کرده باشد، در هرحال غرض او ربطی به اثر ندارد زیرا معنا و ارزش هر اثری در متن آن، یعنی در خود اثر نهفته است و این مخلوق به تنهائی اثری کامل و مستقل است. ویمسات و بردزلی در این باره می‌نویسند: «شعر نه از آن منتقد است و نه ملک شاعر (زیرا از لحظهٔ تولد، شعر از شاعر جدا می‌شود و فارغ از اِعمال نظر و کنترل شاعر، به دور جهان سفر می‌کند) شعر به همگان تعلّق دارد...»

منتقدان نقد غیرشخصی* از پیروان این نظریه هستند.

سوررئالیسم، مکتب **Surrealism**

مکتب ادبی و هنری که در دههٔ ۱۹۲۰ به دنبال مکتب دادائیسم* در فرانسه پا گرفت. سوررئالیسم در زبان فرانسه به معنی «در ورای واقعیت» و «پشت واقعیّت» و «واقعیّت برتر» است. این اصطلاح را گیوم آپولینر، شاعر فرانسوی به کار برد امّا بیانیّه سوررئالیسم توسط شاعری به نام آندره برتون در سال ۱۹۲۴ منتشر شد. بعدها هم او دو بیانیه دیگر منتشر کرد.

در این بیانیّه برتون شرح داد که دستیابی به واقعیّت برتر، تنها با رهائی ذهن از زیر سلطهٔ عقل و منطق میّسر است. نزد شعرای سوررئالیست واقعیّت برتر همان واقعیّت جامعی است که در اعماق «ضمیر ناخودآگاه» آدمی مدفون شده است و تنها در رؤیاها و اوهام انسان متظاهر می‌شود. بنابراین شاعر باید هنگام سرودن شعر در حالتی بین خواب و بیداری باشد و آنگاه قلم در دست گیرد و آنچه در ضمیرش می‌گذرد بر کاغذ بیاورد. برای نیل به این مقصود، یکی از وسایل عمل شاعر و نویسندهٔ سوررئالیست **نوشتن «از خود بیخود»** (← خودکارنویسی) است که بدان وسیله شاعر به ثبت اوهام و رؤیاهای خود، درست در لحظهٔ ظهورشان توفیق می‌یابد.

«نوشتن خودکار» و ثبت اوهام و رؤیاها

فارغ از تسلّط ضمیر خودآگاه، لاجرم نوعی درهم ریختگی ذهنی و نفی نظام معقول را در پی دارد به طوری که آثار هنرمند سوررئالیست وجهه‌ای هزل*آمیز می‌یابد. برای اینکار شاعر یا نویسنده با جدا کردن ذهن خود از دنیای واقعی و بیرونی پیرامونش، خود را بدست جریان ذهن ناخودآگاه می‌سپارد و از این راه به نوعی کشف و شهود انسانی و ورود به دنیاهای فراواقعیت توفیق می‌یابد. در این حالت او قلم در دست می‌گیرد و با سرعت تجربه‌های این کشف و شهود را بر کاغذ می‌آورد و بدون بازنگری آن را می‌نویسد. استمرار چنین فشاری بر ذهن و تکرار این حالتِ خودکاری و خودسپاری به جریان ضمیر پنهان در نهایت منجر به دیوانگی و روان نژندی در این هنرمندان می‌شود. اینان ضمن نفی ارزشهای زیباشناسانه (← زیباشناسی) عقیده دارند که زیبائی حقیقی پس از انهدام واقعیّتهای صوری و با پیدایش و ظهور واقعیّتهای برتر و ناشناخته تحصیل می‌شود. برای هنرمندان سوررئالیست، رؤیا یکی از وسایل معرفت و شناخت، و یکی از فعالیتهای الهام*بخش ذهن به شمار می‌آید. به موجب این معرفت، دنیای جدیدی کشف می‌شود که در آن زیبائی از کشف بیان واقعیّتهای مدفون در ضمیر پنهان حاصل می‌شود و آنگونه که یکی از نویسندگان سوررئالیست می‌گوید: «زیبا می‌تواند از تلاقی یک چرخ خیاطی و یک چتر روی میز تشریح به وجود آید».

وسایل عملِ سوررئالیست‌ها عبارتند از:

ـ خودکارنویسی.

ـ طنز*: نوعی بی‌علاقگی به دنیای خارجی و فاصله گرفتن با آن به منظور نفی دنیای واقعی.

ـ امر شگفت و جادو: قلمرو گروتسک.

اگرچه مکتب سوررئالیسم، گروه خاصی از هنرمندان مثل آندره برتون، لوئی آراگون، و سالوادور دالی (نقاش) را دربرمی‌گیرد، تأثیر وسایل عمل آنها را می‌توان به طور مستقیم یا غیرمستقیم و در ابعادی گسترده بر بسیاری از آثار شعری* و منثور (← نثر) معاصر مشاهده کرد. این تأثیرات عمدتاً عبارتند از: تداعی معانی‌های آزاد (← تداعی معانی) ترتیب غیرمنطقی و غیرحقیقی حوادث، توالیهای رؤیاگونه و کابوس مانند، ترکیب تصاویر عجیب و غریب و ظاهراً بی‌ربط، و ترکیبات دستوری غیر معمول. (ما)

رمان (← رمان) برخاستن فی‌نیقیان / جیمز جویس، آثار دایلن توماس شاعر انگلیسی، بوف کور / صادق هدایت، و شازده احتجاب / هوشنگ گلشیری با استفاده از وسایل عمل سوررئالیستها نوشته شده‌اند.

سوکنامه **Dirge/Threnody/Monody**

در ادبیات کلاسیک (← کلاسیسیسم) غرب، این عنوان ترانه*های غنائی (← شعر غنائی) بوده است که در رثای (← مرثیه) مردگان می‌خواندند و خود نوعی مرثیه محسوب می‌شد.

این قسم ترانه را در روم باستان **dirge** و در یونان باستان **threnody** یا **monody** می‌گفته‌اند. تفاوت **threnody** یا **monody** آن بوده است که **monody** به صورت تک‌نفره اجرا می‌شد اما **threnody** را دسته‌جمعی اجرا می‌کردند.

از نمونه‌های سوکنامه در ادبیات انگلیسی می‌توان به سوکنامه‌ای که سر فیلیپ سیدنی، شاعر قرن شانزدهم، در آرکادیا سروده است اشاره کرد. این سوکنامه چنین آغاز می‌شود:

Ring out your bells, let mourning shews be spread.

از مشهورترین نمونه‌های سوکنامه در نمایشنامه*، ترانهٔ آدِیل در سوک پدرِ فردیناند در نمایشنامهٔ وسوسه / شکسپیر و همچنین سوکنامهٔ فیدِل در نمایشنامهٔ سیمبلین / شکسپیر قابل ذکر است.

سیاق سخن (← ثبت کلامی)

سیلاب (← هجا)

سؤال و جواب **Amoebean, Stichomythia**

در ادبیات فارسی نوعی شعر* است که مصراع*های اول آن به صورت سؤال و مصراع‌های دوم به صورت جواب آن سؤالات به نظم* در آمده است لیکن این سؤال و جواب‌ها چندان جدی و رسمی نیست و واقعاً قصد شاعر از تنظیم آنها گرفتن یک سلسله نتایج قطعی و ایضاح بعضی مطالب غیرمعلوم نمی‌باشد.

(شواف)

در این صنعت هرگاه نظر یکی از طرفین، مخالف رأی (← رأی) و نظر دیگری باشد آن را مناظره* دانند. نمونه:

گفتم، چشم، گفت: به راهش می‌دار
گفتم: جگرم، گفت: پر آهش می‌دار
گفتم که: دلم، گفت: چه داری در دل
گفتم: غم تو، گفت: نگاهش می‌دار

شیخ ابوسعید ابوالخیر

گفتم که خطا کردی و تدبیر نه این بود
گفتا: چه توان کرد که تقدیر چنین بود
گفتم که: بس خط خطا بر تو کشیدند
گفتا: همه آن بود که بر لوح جبین بود

حافظ

و نیز غزلی (← غزل) از حافظ با این مطلع*:

گفتم: غم تو دارم، گفتا: غمت سرآید
گفتم که: ماه من شو، گفتا: اگر برآید

در ادبیات مغرب زمین، دو صنعت با سؤال و جواب در ادبیات فارسی شباهت دارد، اول نوعی سؤال و جواب کوتاه و ظریف که با مقابله و تکرار* همراه است و این را stichomythia گویند. این صنعت در نمایشنامه* به کار می‌رود، برای نمونه:

Comus: What chance good lady hath bereft you thus?
Lady: Dim darkness, and this leavy laby rinth.
Comus: Could that divide you from near–ushering guides?
Lady: They left me weary on a grassy turf.
Comus: By falsehood, or discourtesy, or why?
Lady: To seek 'i'th' valley some cool friendly spring.

(Milton / *Comus*)

صورت دوم آن است که ابیات (← بیت)، مزدوجه*ها یا پاره اشعاری (← پاره شعر) که هر جزء آن توسط یکی از طرفین ادا شود و این را در اصطلاح amobean گویند. یکی از نمونه‌های درخشان این صنعت را می‌توان در «تقویم شبانان» اثر ادموند اسپنسر پیدا کرد. در این تقویم، ماه دهم (اکتبر) به قالب سؤال و جواب میان پیرِس و کودی سروده شده است و هر پاره شعر توسط یکی از آن دو ادا می‌شود.

ش

شاخص / اشاری Deixis/Deictic

Deixis برگرفته از زبان یونانی است و در اصطلاح سبک‌شناسی* به مؤلفه‌های زبانی که بستر ساز سخن در زمان، مکان، و منظر گوینده است عطف می‌کند. از اینرو زمان فعل برای مثال نظامی اشاری است زیرا رویدادها را در ظرف زمان حال یا گذشته یا آینده قرار می‌دهد، همچنین است ضمایر اشاره «اینجا» و «آنجا» زیرا چیزها را در موقعیت مکانی نسبی نسبت به فرد گوینده قرار می‌دهد: «اینجا» در مورد یک نفر برای دیگری می‌تواند «آنجا» باشد.

بنابه اینکه مرجع اشاره یا شاخص در درون جمله باشد یا بیرون از آن شاخص یا **exophoric** است یا **endophoric**. ضمایر اول شخص و دوم شخص exophoric هستند زیرا مرجع اشاره در گفتگو شرکت دارد و حاضر است. اما ضمایر سوم شخص یا ضمایر اشاره endophoric است زیرا مرجع اشاره را در متن باید پیدا کرد. به سخن دیگر شاخص نوع اول در گرو فحوا* و وضع سخن است و شاخص نوع دوم در گرو متن*. شاخص endophoric نیز می‌تواند یا از نوع برگشت* باشد یا از نوع عطف به سابقه* یعنی مرجع اشاره یا پیش از شاخص آمده باشد یا پس از آن.

از حیث سبک‌شناسی همچنین کلماتی نظیر صفات اشاره (این و آن) می‌توانند موضوع را از نظر عاطفی تعریف کنند مثلاً اگر کسی بگوید «اون حیوون را از اینجا بیرون ببر.» نشان می‌دهد که از «اون حیوون» خوشش نمی‌آید. یا در زبان انگلیسی که مورد نظر، فرد بخصوصی است. (با استفاده از صص ۲۱۴-۲۱۳ کتاب Finch).

شاعران کوه سیاه (← تاریخ ادبیات امریکا)

شالوده شکنی (← بن‌فکنی)

شاه‌بیت (← بیت‌الغزل)

شاهد درون متنی Internal Evidence

ذات به معنی صاحب، حقیقت هر چیز، نَفْس هر شیء، هستی، عین، جوهر، گوهر و جسم است و شهودی در لغت مأخوذ از شهود به معنی شاهد، گواه و رؤیت حق به حق می‌باشد. ذات شهودی در اصطلاح نقد نَصّی و تحلیلی که هدف آن تعیین تاریخ نگارش آثار ادبی است به کار می‌رود. این اصطلاح به تهجّی کلمات، قافیه گذاری (← قافیه) و علائم سَجاوندی، جزئیات مربوط به محیط،

و دوران آثار عطف می‌شود به طوری که به واسطهٔ آنها می‌توان تاریخ تقریبی نگارش آن آثار را به دست آورد.

شایگان (← قافیه)

شباهت شعر و نقاشی **Ut Pictura Poesis**

اصطلاحی در نقد ادبی* است که اول بار هوراس، شاعر روم باستان در کتاب هنر شاعری به کار برد اما فکر آن پیش از هوراس نیز وجود داشته است. به موجب این بینش، نقاشی و شعر هنرهائی قابل مقایسه و شبیه به یکدیگر هستند.

در قرن شانزدهم، هفدهم و هجدهم، شباهت شعر با نقاشی مورد بحث و اختلاف‌نظر نویسندگان و منتقدان انگلیسی بود. شافتِسْبِری، در کتاب هنرهای تجسمی (۱۷۱۲)، آن را عقیده‌ای نادرست خواند. جان درایدن، نیز این موضوع را در مقالات خود مورد بحث قرار داده است.

شبه خبر **Pseudeo-Statement**

اصطلاحی در نقد ادبی* است. این اصطلاح را آی. آ. ریچاردز، منتقد معاصر برای تمایز میان خبر علمی از خبر شعری وضع کرد. منظور ریچاردز از «خبر» (statement)، بیان علمی واقعیتی است که قابل اثبات باشد. از سوی دیگر، نمودهای شبیهٔ خبر یا شبه خبر، واقعیتی است که در شعر یافت می‌شود اما قابل اثبات و منطبق با منطق نیست. نقش خبرهای شعری آن است که طرز تلقی و احساسات خواننده را هدایت کند. این مفهوم و تمایز دلالت بر آن دارد که شعر، خبر (واقعیت) را به شیوهٔ خاص خودش که در واقع نوعی جعل است، بیان می‌کند. به بیان دیگر، شبه خبر، بیان واقعیتی شعری است که به واسطهٔ بیان شاعرانه در شعر ارائه می‌شود.

شخصی (← انفسی)

شخصیّت **Character**

شخصیت در لغت به معنی ذات خلق و خوی مخصوص شخص است و در معنی عام، عبارت از مجموعهٔ خصوصیاتی است که حاصل برخورد غرایز و امیال نهفتهٔ انسان با دانشهای اکتسابی او در زمینه‌های مختلف اجتماعی می‌باشد.

در ادبیات، شخصیت، فرد ساخته شده‌ای است که مانند اشخاص حقیقی از ویژگیهائی برخوردار است و با این ویژگیها در داستان* و نمایش* ظاهر می‌شود.

اعمال و گفتاری که از اشخاص داستان سر می‌زند باید به گونه‌ای با خصایل و ویژگیهای خاص آنان هماهنگی و ارتباط داشته باشد. اگر شخصی دست به دزدی می‌زند، این عمل او باید انگیزه‌ای داشته باشد که متناسب با روحیّات و خصوصیات آن شخص باشد. برای مثال چنانچه این شخص مانند شخصیت اول (← شخصیت اصلی) بینوایان / ویکتورهوگو فردی نیک سرشت و کریم‌النفس باشد، عمل دزدی او در شرایطی که می‌خواهد شکم طفل گرسنه‌ای را سیر کند اما خود چیزی ندارد، عملی دور از خصلت‌های او و بی‌ربط با شخصیتش به شمار نمی‌آید. اشخاص داستانی در جریان وقایع داستان به دو صورت زندگی می‌کنند: یا تا به آخر داستان هیچ تغییری نمی‌کنند و یا درآخر داستان به نحوی متحوّل می‌شوند. در مورد نخست، شخصیّت داستان در پایان

همان است که در آغاز بوده است. مثل شخصیت‌هایی که در قصه*ها هستند. «خورشید شاه»، قهرمان قصهٔ بلند سمک عیّار شخصیتی **ثابت و ایستا** (static) دارد. او هرکجا برود و هر کاری بکند، در شخصیّتش تغییری حاصل نمی‌شود. اما اگر شخصیت داستان در جریان وقایع، به گونه‌ای متحوّل شود که در پایان به انسانی متفاوت تبدیل بشود، او را **شخصیت پویا** (dynamic) می‌نامند. «خالد» شخصیت اصلی رمان* **همسایه‌ها** / احمد محمود شخصیتی پویا و متحوّل است. حوادثی که بر او می‌گذرد دگرگونی عمیقی در شخصیتش پدید می‌آورد آنگونه که در پایان داستان وقتی از زندان بیرون می‌آید، به کلّی با آغاز داستان تفاوت دارد. در اینجا برای نمونه شخصیت خالد به روایت اول و آخر رمان **همسایه‌ها** نقل می‌شود:

... چند روز قبل که تو پله‌های پشت بام نشسته بودم و بادبادکم را درست می‌کردم، بلورخانم آمد و یک پله بالاتر از من نشست...

......

... از راهرو ساختمان دفتر زندان می‌زنم بیرون و مثل کلاف از هم باز می‌شود و آبی آسمان را تیره می‌کند. در کوچکی از تو شکم در بزرگ زندان پیش پام باز می‌شود. همراه مأمورین حوزه نظام وظیفه از زندان می‌زنم بیرون. خیابان روبروی زندان از کمر خم شده است. آفتاب خیابان را پر کرده است. دور دست خیابان را نگاه می‌کنم. ته چشمانم احساس آرامش می‌کند. مادرم از خم خیابان پیدا می‌شود. ناگهان صدای آشنایی به گوشم می‌نشیند...

بدیهی است که این تغییر و تحوّل، خواه فیزیکی باشد، خواه درونی، به هرحال به نحوی با دیگر ابعاد خُلقی و روحی شخصیت داستان هماهنگی و ارتباط دارد.

بنابر تقسیم‌بندی دیگری، شخصیت‌های داستان یا **ساده** (falt) هستند یا **جامع و کامل** (round)**(جنبه‌های رمان)**. شخصیت ساده حول محور خصوصیت واحدی ساخته می‌شود، طرحی کلی است فاقد جزئیات فردی به طوری که او را در یک جمله می‌توان معرفی کرد. معمولاً اشخاص فرعی و کم‌اهمیّت داستان‌ها از بین شخصیت‌های ساده انتخاب می‌شوند.

شخصیت کامل، به عکس از خُلق و خوئی پیچیده برخوردار است و با دقّت و ظرافت و با ذکر جزئیات خلق می‌شود. او را نمی‌توان به سادگی شناخت یا توصیف کرد. معمولاً شخصیت‌های اصلی داستان‌ها، از بین شخصیت‌های کامل انتخاب می‌شوند.

شخصیت داستانی از حیث نقشی که در ساختن پیرنگ* داستان برعهده دارد و به لحاظ نحوهٔ کاربرد آن، انواعی بدین شرح را دربر می‌گیرد: شخصیت اصلی، شخصیت مخالف*، شخصیت قراردادی*، شخصیت نوعی* و شخصیت تمثیلی* یا نمادین*.

در ادبیات غرب **the character** همچنین بر طرح‌های کوتاه و معمولاً ظریفی اطلاق می‌شود که دربارهٔ نمونهٔ آدم‌های معینی به نثر* نوشته می‌شود. این نوع ادبی (← انواع ادبی) ابتدا با کتاب *characters* / تئوفراستِس (قرن دوم میلادی) در یونان باب باشد و اوایل قرن هفدهم در انگلستان رواج یافت. طرح‌های درباری، مرد عاقل، دختر

شیرفروش شاد و زیبا اثر توماس آورِبری از نمونه‌های این نوع ادبی هستند.

شخصیت اصلی **Protagonist**

شخص اول داستان* یا نمایشنامه* است. شخصیت اصلی را گاه **قهرمان** (hero) می‌نامند.

شخصیت اصلی، خوب یا بد، همواره با نیروئی معارض به کشمکش* برمی‌خیزد. معارضش آغاز می‌شود، پیرنگ* داستان شکل می‌گیرد.

در داستان داش آکل / صادق هدایت، داش آکل، شخصیت اصلی داستان و کاکا رستم شخصیت مخالف* او است. (← شخصیت، شخصیت‌پردازی)

شخصیت ایستا (← شخصیت)

شخصیت‌پردازی **Characterization**

خلق شخصیت*های داستان* که نویسنده هریک را با خصوصیّات اخلاقی و روحی معینی در دنیای داستان و نمایشنامه* می‌آفریند. انگیزهٔ رفتار و گفتار اشخاص ساخته شده همه از خصوصیات خُلقی و روانی آنها مایه می‌گیرد.

نویسنده ممکن است شخصیت‌های خود را به سه شیوه خلق و معرفی کند:

- با توصیف و تشریح مستقیم ویژگی‌های شخصیت. این کار یا توسط راوی همه‌چیزدان (← راوی، زاویه دید) انجام می‌شود و یا به وسیلهٔ یکی از اشخاص داستان صورت می‌پذیرد. در مورد نخست، راوی، شخصیت داستانی را مستقیماً به خواننده معرفی می‌کند. برای نمونه محمود دولت‌آبادی در رمان* کلیدر، شیرو، دکتر کلمیشی را با چنین توصیفی به دنیای داستان خود می‌آورد:

در میان پسران کلمیشی بیک محمد کوچکترین بود و خان محمد بزرگترین گل‌محمد میانی بود و دخترینه، همین شیرو - خبرش بیاورند. و کلمیشی از دست این مادینه به تنگ بود. نه اینکه دختر از پیرمرد راه نبرد، چرا. هنوز کمتر از آن بود تا بتواند سرکش باشد. اما پدر از رنگارنگی نگاه‌های دخترش می‌توانست این را دریابد که او یک رویه نیست. بی‌تاب و چموش است. یک ظاهر و صد باطن است. می‌توانست بفهمد که نیرنگی در کار و رفتارش هست پیچشی هست. کلافی به هم در آمیخته و سردرگم. از این روی بود اگر مهر پدرانهٔ کلمیشی به شیرو آمیخته به تلخی و تردید بود. تنها بنا به غریزه‌اش او را عزیز می‌داشت اما از بودی او احساس غرور نمی‌کرد. با فخر در او نظر نمی‌توانست کرد. چه شکوهمندی که مرد بتواند از جلوه‌های گونه‌گون فرزند به خود ببالد. این آرزوی کلمیشی بود. اما شیرو، در رفتار و کردار، خواهی نخواهی پیرمرد را از چنین دلخواهشی محروم کرده بود. نه به عمد، که به خوی خویش چنین کرده بود.

(عد)

در رمان چشمهایش / بزرگ علوی، شخصیت ماکان (نقاش) به طور عمده از دیدگاه شخصیت دیگر داستان یعنی زنی که نقاش تابلوی «چشمهایش» را با الهام از چشم‌های او کشیده است، معرفی می‌شود.

- نویسنده، ممکن است اشخاص خود را غیرمستقیم، در ضمن عمل و گفتار به فرادید خواننده آورد. در این شیوه، ایما و اشاره جایگزین تشریح و توصیف می‌شود. هر

حرکتی، هر نگاهی و هر نکته‌ای می‌تواند حامل معنائی باشد که به موجب آن اشخاص داستان به خواننده معرفی می‌شود مثلاً نگاهی بیقرار، یا صدائی لرزان، یا عروسک‌بازی زنی جوان که نمی‌تواند مادر باشد، هریک بیانگر ویژگی‌ها، اضطراب‌ها و تمایلات خاصی می‌باشند. جیمز جویس در داستان‌های کوتاه (← داستان کوتاه) خود، عموماً با استفاده از این شیوه اشخاص خود را خلق و معرفی می‌کند. استشمام بوی ویکس، آتش سرد شدهٔ بخاری برداشتن کتاب دعا، و مواردی از این قبیل، هریک اشاره به خصوصیات روانی و اخلاقی یکی از اشخاص داستان دارد.

- نویسنده، می‌تواند در مقام دانای کل و بی‌طرف (← راوی بی‌طرف)، ذهنیّات آگه و نیمه‌آگاه اشخاص را به خواننده منتقل کند و خود هیچ تعبیر و تفسیری بر آن نیفزاید؛ بدین‌ترتیب قدرت تخیّل خواننده نیز در خلق اشخاص داستان به کار گرفته می‌شود. شخصیت‌های رمان خشم و هیاهو / ویلیام فاکنر و خیزاب‌ها / ویرجینا وولف به این شیوه خلق شده‌اند. در رمان خشم و هیاهو، هر بار یکی از سه شخصیت داستان از طریق تک‌گوئی‌های درونی (← تک‌گوئی درونی) و جریان سیال ذهن* خود به خواننده معرفی می‌شوند. گاه نویسنده دو یا سه شیوه را همراه با هم به کار می‌برد.

شخصیت پویا (← شخصیت)

شخصیت تمثیلی Allegorical Chatacter

شخصیت*های جانشین شونده‌ای هستند که بر جای فکر و خلق و خو و خصلت و صفتی نشسته‌اند؛ مثل آقای دیوسیرت و خانم خوش‌طینت.

این نوع شخصیت‌ها دوبُعدی هستند: بُعد فکری و خصلتی که موردنظر نویسنده یا گوینده بوده است و بُعدی که در آن مُجسم می‌شود. از بین قصه*های قدیم فارسی که شخصیت‌های تمثیلی دارند.، کلیله و دمنه، بعضی از قصه‌های هزار و یکشب و طوطی‌نامه را می‌توان نام بُرد.

در ادبیات امروز تمثیل*ها، دیگر ساده و ابتدائی نیستند. در بعضی از رمان*های معاصر، این خصلت تمثیلی، به شخصیت‌ها گیرندگی و جذابیّت می‌بخشد مثل شخصیت بوف‌کور، موجود اثیری و شخصیت‌های دیگری که در تماس و ربط با او هستند.

در آثار بعضی نویسندگان نیز، شخصیت‌های تمثیلی جنبهٔ کاریکاتوری پیدا می‌کنند مثل شخصیت‌های رمان مزرعهٔ حیوانات / جورج اورول.

(عد)

در این رمان، هر حیوانی خصلت خاصّی را تصویر می‌کند مثلاً خوک‌ها سیاستمداری، و اسب، پشتکار و نجابت و فداکاری را مجسّم می‌کنند.

شخصیت جامع و کامل (← شخصیت)

شخصیت دوم (← شخصیت)

شخصیت ساده (← شخصیت)

شخصیت سوم (← بازیگر سوم)

شخصیت قراردادی Stock Character

فرد شناخته شده‌ای است که مرتباً در قالب*های ادبی معینی ظاهر می‌شود و خصوصیتی سنّتی و جا افتاده دارد.

شخصیت*های قراردادی از شخصیت‌های نمایش* سنتی و قدیمی گرفته شده‌اند.

نخستین بار این نوع شخصیت‌ها در نمایشنامه*های کلاسیک (← کلاسیسیسم) و در تئاتر یونان باستان ظاهر شده‌اند و بعدها درسایر انواع ادبی* نیز برای خود جائی باز کرده‌اند.

شخصیت‌های قراردادی به علت پیوستگی و نزدیکی سنتی‌شان با موقعیت‌های نمایشی مشابه، قراردادی شده‌اند مثل شوهر پیر و حسودی که زن جوان خود و فاسق او را به دام می‌اندازد (مثلاً در اوید / ویرژیل).

خصوصیات شخصیت‌های قراردادی تازه نیستند و رفتار و گفتار آنها را می‌توان از پیش حدس زد مثل زن عاشق‌پیشه، فاسقش و شوهر حسود یا مرد هوسباز، معشوقه و زن زشت و پولدارش؛ یا عجوزهٔ پیر و مکار و نیز پیرمرد با ایمان و دانا، مادر مهربان و سرباز لاف‌زن* و همچنین در نمایش‌های روحوضی و سیاه‌بازی، حاج آقا، پسرش و نوکر سیاه آنها. در قصه‌های قدیم فارسی مثل سمک عیار و اسکندرنامه، افرادی چون دلقک‌ها، عیارهای نیک‌نفس و زیرک، پهلوانان، وزیرانِ دست راست، و وزیران دست چپ همه‌شخصیت‌های قراردادی هستند.

گاه نویسندگان، شخصیت‌های قراردادی را با تغییرات بسیار و در همان چارچوب قدیمی دوباره‌سازی می‌کنند مثل «حاجی‌آقا»ی هدایت که بر طبق الگوی شخصیت‌های خسیس گذشته، دوباره‌سازی شده است.

(عد)

شخصیت فالِسْتاف در نمایشنامهٔ هنری ششم / ویلیام شکسپیر نیز با عنایت به الگوی سرباز لاف‌زن خلق شده است.

شخصیت مخالف **Antagonist**

شخصیت* یا شخصیت‌های داستان* و نمایشنامه* که مخالف و معارض شخصیت اصلی* است. از برخورد و تعارض میان این دو شخصیت، کشمکش* پدید می‌آید.

شخصیت مخالف، بد یا خوب، در هر صورت همدردی و همحسّی* خواننده را در کنار خود ندارد.

در داستان داش‌آکل / صادق هدایت، کاکا رستم، دشمن و شخصیت مخالف داش‌آکل است. (← شخصیت‌پردازی)

شخصیت نمادین **Symbolic Character**

شخصیتی (← شخصیت) است که به نویسنده امکان می‌دهد مفاهیم اخلاقی یا کیفیت‌های روحی و معنوی را به قالب* عمل در آورد. فرد نمادین کسی است که عمل و گفتارش در مجموع خواننده را به مفاهیمی فراتر از خودش راهنمائی کند. مثلاً خواننده او را همچون تجسّمی از وحشیگری یا نیروی رهائی بخش یا مظهری از امید ببیند. در قصه*های قدیم فارسی، شخصیت‌های تمثیلی (← شخصیت تمثیلی) و نمادین بسیار یافت می‌شود مثلاً در عقل سرخ و آواز پر جبرئیل / شهاب‌الدین سهروردی. «اسطوره» و «مذهب» منابع خلق شخصیت‌های نمادین در قصه‌های فارسی بوده است.

در داستان‌نویسی غرب نویسندگان با الهام* از سه منبع اسطوره، رمانتیسم* و مسیحیت، شخصیت‌های نمادین خود را خلق کرده‌اند. برایم ثال «جو کریسمس» در رمان* فارغ از ماه / ویلیام فاکنر، نمادِ عیسی مسیح است. همچنین اشخاص رمان یولیس (اولیسز) /

جیمز جویس با الهام از اشخاص اودیسه / هومر خلق شده‌اند و جنبهٔ اساطیری دارند. (← شخصیت‌پردازی، نماد)

شخصیت نوعی **Type Character**

شخصیت‌هایی (← شخصیت) است که مجسم‌کنندهٔ خصوصیات و مشخصات گروه یا طبقه‌ای از مردم است مثل پروفسورهای گیج و حواس‌پرت و وکیل‌های همه فن حریف و حیله‌گر.

چنانچه خصوصیت این طبقه یا گروه از مردم بر اثر مرور زمان، دستخوش تغییر و تحوّل شود، خصوصیات نوعی دیگر نمی‌تواند در مورد آنها مصداق پیدا کند و تبدیل به شخصیت‌های قراردادی (← شخصیت قراردادی) می‌شوند. به سخن دیگر، هر شخصیت قراردادی، در زمان خود نمایندهٔ شخصیت نوعی گروه یا طبقهٔ خاصی بوده است که به مرور ایام با تغییر خصوصیات گروه یا طبقه، نوعی بودن خود را از دست داده است مثل شخصیت «داش‌آکل» که رفته رفته خصوصیت‌های نوعی خود را از دست می‌دهد و ویژگی‌های قراردادی را به خود می‌گیرد زیرا در جامعهٔ امروز دیگر لوطی‌ها آن خصوصیت و خصلت‌های گذشته را ندارند. (← شخصیت‌پردازی، شخصیت قراردادی)

(عد)

شروع از میانه (← هنجارگریزی)

شریطه (← قصیده)

شطح (← تناقض ظاهری)

شعر **Poetry / Poem**

در لغت سخن موزون و غالباً مقفی (← قافیه) حاکی از احساس و تخیّل*؛ چامه*.

از دیرباز نزد بلاغیون و فلاسفهٔ ایرانی و اسلامی برای شعر دو تعریف متفاوت وجود داشته است. آنانکه به ساختمان ظاهری شعر پرداخته‌اند، شعر را عموماً کلامی موزون (← وزن) و مقفی گفته‌اند که بسیاری از بلاغیون قدیم از جمله مؤلف المعجم در این دسته جای دارند. برای اینان وزن و قافیه از عناصر تفکیک‌ناپذیر در شعر به شمار می‌آیند. اگرچه همچنان که خواجه‌نصیر طوسی در اساس‌الاقتباس گوید: «شرط تقفیه در قدیم نبوده است و خاص است به عرب... پس معلوم می‌شود که اعتبار قافیه از فصول ذاتی شعر نیست بل از لوازم اوست برحسب اصطلاح.»

دستهٔ دیگر که بینشی منطقی و فلسفی داشته‌اند، جوهر شعری را نه درصورت ظاهر، که در درونمایه* و عنصر خیال* می‌یابند. این عدّه در تعاریف خود ناظر به فهم ارسطو از شعر می‌باشند.

ارسطو ضمن آنکه شعررا کلامی موزون می‌داند، وزن را علّت وجودی شعر محسوب نمی‌دارد و میان شعر با نظم* تفاوت قائل می‌شود. برای او آنچه جوهر شعر است، زائیده درونمایه و عنصر خیال می‌باشد. از این رهگذر، منطقیون ایرانی و اسلامی نیز عموماً شعر را کلامی مخیل دانسته‌اند. ابوعلی سینا در کتاب شفا شعر را سخنی خیال‌انگیز گفته است که «از اقوالی موزون و متساوی ساخته شده باشد.» در این تعریف، همانگونه که پیداست، او نیز خیال را مقدّم بر عناصر ظاهری آورده است.

(صخدشف)

بینش اخیر، تا به امروز در تعاریف شعر معتبر مانده است.

ملک‌الشعرای بهار گوید:

شعر دانی چیست؟ مرواریدی از دریای عقل
هست شاعر آن کسی کاین طرفه مروارید سفت
صنعت وسجع و قوافی هست نظم و نیست شعر
ای بسا ناظم که نظمش نیست الاحرف مفت
شعر آن باشد که خیزد از دل و جوشد ز لب
باز دردل‌ها نشیند هرکجا گوشی شنفت
ای بسا شاعر که او در عمر خود نظمی نساخت
ای بسا ناظم که او در عمر خود شعری نگفت

در نقد ادبی* انگلستان، سر فیلیپ سیدنی همچون ارسطو جوهر شعری را زائیدهٔ عاملی بجز صورت ظاهر و نظم می‌داند. پس از او جان درایدن، ادیب و منتقد قرن هفدهم، عنصر خیال را از لوازم حتمی شعر به حساب می‌آورد.

از اواخر قرن هجدهم و اوائل قرن نوزدهم شعرای رمانتیک (← رمانتیسم)، شعر را به اعتبار زبان مجازی (← مجاز) از سایر نوشته‌هائی که در حوزهٔ آثار علمی و گزارشی جای دارند، متمایز می‌کنند.

از بررسی مجموع آراء متقدمان و متأخران می‌توان در تعریف شعر گفت که ماهیت آن زائیدهٔ قدرت تخیل و تصویرگری*، وسایل آن بیان مجازی، و آرایش آن وزن یا ایقاع*، قافیه و دیگر صناعات لفظی است.

در باب ماهیت شعر نیز از دیرباز اندیشمندان غربی و اسلامی بحث کرده‌اند. افلاطون، بنیانگذار رویکرد اصالت سودمندی (utilitarianism) در آثار ادبی، عقیده دارد که چون شعر در پرورش و قوام شخصیت و ذهنِ جوانان نقشی ندارد و مانع از رسیدن آنها به مدینهٔ فاضله می‌شود، فضیلت محسوب نمی‌شود. از اینرو شعرا به مدینهٔ فاضلهٔ افلاطون راه نمی‌یابند. افلاطون شعر را با نقاشی مقایسه می‌کند. رویکرد افلاطون رویکردی متافیزیکی است.

اما از نظر ارسطو که اساساً دیدگاهی علمی نسبت به پدیده‌های ادبی و فلسفی دارد، شعر در اصل سرچشمه‌ای دوگانه دارد: شعر قهرمانی یا حماسی و شعر هزلی (← هزل). شعر قهرمانی، تراژدی* را پدید می‌آورد و هزل، کمدی* را. در توضیح تفاوت بین این دو نوع شعر ارسطو هر دو را محاکات نوعی کنش* می‌داند؛ تراژدی محاکاتِ عملی بسیار جدی و خطیر است، و کمدی محاکات عملی غیرجدّی و غیرخطیر می‌باشد. ارسطو برخلاف افلاطون، شعر را با موسیقی مقایسه می‌کند و هدف آن را برانگیختن عواطف می‌نامد.

از دیدگاه هوراس، اندیشمند روم باستان جنبهٔ آموزندگی و تعلیمی شعر طرح می‌شود. از این نقطه‌نظر، شاعر در روایت* و در توصیف امور صوری در شعر رسالت دارد تا با بیانی دلنشین به ارشاد و آموزش انسان‌ها بپردازد، و همین اصل آموزندگی است که مقدّم بر لذت زیباشناسیک (← زیباشناسی) شعر می‌باشد. در واقع برای هوراس شعر از امور الهامی (← الهام) نیست بلکه منشأ بیرونی دارد.

لانگینوس، دیگر اندیشمند روم باستان، برای شعر و ادبیات نه وظیفه‌ای ارشادی قائل است نه لذّت‌بخشی، بلکه هدفِ ادبیات برای

او دستیابی به قدرتی زیباشناختی است که به وسیلهٔ آن بتوان تمامیّت وجود انسان را برانگیخت، و به تقویت اموری پرداخته شود که در نهاد بشر نهفته است.

در قرون وسطی شعر از این معانی والای فلسفی و زیباشناسیک به سطح تفنّن نزول کرد.

در انگلستان ادیبی که به طور جدی پس از سپری شدن قرون وسطی و ظهور رنسانس* به نقد شعر پرداخت، سِر فیلیپ سیدنی بود. از دیدگاه سیدنی شعر هنر گرته‌برداری (← تقلید) و قدرت تصویرپردازی (← تصویرگری) گوینده آنست و هدف آن تعلیم و التذاذ است. سیدنی شعر را به سه دسته اشعار مذهبی، اشعار فلسفی و اشعار حقیقی بر (مضمون* حقیقت) تقسیم می‌کند.

شعر آرخی لوخی (← شعر ملون)

شعر آزاد (← شعر نو)

شعرِ انتزاعی **Abstract Poem**

انتزاعی از مصدر انتزاع به معنی درآوردن جزئی از یک کل و برکنده شدن است. و برآنچه صورت خارجی و عینی ندارد اطلاق می‌شود.

در انگلیسی نیز یکی از معانی واژهٔ abstract، «انتزاعی» است. اصطلاح شعرِ انتزاعی را ادیث سیت وِل، شاعرهٔ معاصر امریکائی برای اشعاری به کاربُرد که در آنها به جای هرگونه توصیف، تشریح و تصویرگری* مجموعهٔ موسیقی کلام عامل انتقال معناست و به کارگیری این عامل در نهایت به تأثیر موردنظر شعر* در شنونده یا خواننده منجر می‌شود. ادیث سیت‌ول، تحت تأثیر شعرای سمبولیست (← سمبولیسم) و سوررئالیست (← سوررئالیسم) بوده است و بیشتر اشعار خود را بر مبنای این خصیصه سروده است.

روی کامپل، شاعر افریقای جنوبی نیز به پیروی از سیت‌ول، اساس انتقال معنی را در اشعار خود بر موسیقی کلام نهاده است. قسمتی از یک شعر او به عنوان نمونه در زیر نقل می‌شود:

that, in the heavy colds we are,
the kindred seeds of fire can spy,
or, in the cold shell of the rock,
the red yolk of the phoenix-cock
whose feathers in the meteors fly.
(Campbell: from his series *Mithraic Frieze*)

موسیقی کلام همواره در اشعار خوب یکی از عوامل رسانگی بوده است که در کنار عوامل دیگری همچون خیال عمل می‌کرده است امّا در شعر انتزاعی مانند شعر سمبولیستی (← سمبولیسم) و شعر سوررئالیستی (← سوررئالیسم) موسیقی کلام هسته‌ای مرکزی است که رسانگی شعر بواسطهٔ آن تحقّق می‌یابد. در ادبیّات فارسی اگرچه شعر انتزاعی به تعبیر سیت ول سابقه‌ای ندارد، موارد بی‌شماری از به کارگیری موسیقی کلام در کنار عوامل دیگر را در اشعار مولوی، فردوسی حافظ و دیگران می‌توان پیدا کرد. برای نمونه:

عُف عُف عُف همی زند اشتر من ز تف تفی

مولانا

بمالید چاچی کمان را بدست
به چرم گوزن اندر آورد شست
ستون کرد چپ را خم کرد راست
خروش از خم چرخ چاچی بخاست

فردوسی

و:

من که شب‌ها، ره تقوا زده‌ام بادف و چنگ
این زمان سر به ره آرم چه حکایت باشد!

حافظ

(← دلالت ذاتی)

شعرای آزاده (آزادگان) (← شکوائیه)

شعرای کوه سیاه (← تاریخ ادبیات امریکا)

شعر پژواکی **Echo Verse**

قالبی (← قالب) شعر*ی است که در آن برخی از سطرها بنا بر خصوصیات و معنای پژواک (پژ+واک=وا=آوای) که انعکاس صوت در کوه باشد، تکرار می‌شود و آخرین هجا*های سطر پیشین را کامل می‌کند و به آن معنی می‌دهد. پژواک معنی و کلمه متفاوتی را بیان می‌کند، مانند وقتی که کسی در کوه فریاد می‌کشد و انعکاس کلماتی را دریافت می‌کند. اصواتی راکه ندادهنده دریافت می‌کند بخش پایانی کلمات ادا شده است نه تمامی آن. شعر «قصه شهر سنگستان» / مهدی اخوان ثالث (م. امید)، نمونه جالبی از این نوع شعر است:

سخن می‌گفت ـ سر در غار کرد ـ شهریار شهر سنگستان
سخن می‌گفت با تاریکی و خلوت
حزین آوای او در غار می‌گشت و صدا می‌کرد
ـ غم دل با تو گویم غار
بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟
صدا نالنده پاسخ داد «آری نیست»

در ادبیات مغرب‌زمین، نخستین نمونه‌های شعر در این قالب را در اشعار یونان قدیم می‌توان سراغ گرفت. در قرن‌های ۱۶ و ۱۷ میلادی، شعر پژواکی در فرانسه، ایتالیا، و انگلستان رواج یافت. در انگلستان، سرفیلیپ سیدنی، جرج هربرت، شاعر متافیزیک (← شعر متافیزیک)، و جاناتان سویفت، طنز*نویس، اشعاری در این قالب سروده‌اند. نمونه زیر از «شعر بهشت» سرودهٔ جرج هربرت انتخاب شده است:

O Who will show me those delights on high?
Echo-I
Thou, Echo, Thou art mortall, all men know.
Echo-No.
Wert thou not born among the trees and leaves?
Echo-Leaves.

و نمونهٔ کاربرد سُخره‌آمیز پژواک در این شعر جاناتان سویفت:

Shepherd: Echo, I ween, will in the woods reply, And quaintly answer questions: shall I try?
Echo: Try.
What must we do our passion to express?
Echo: Press.
How shall I pleas her, who ne'er loved before?
Echo: Be Fore.
What most moves women when we them address:
Echo: Adress.
Say, what can keep her chaste whom I adore?
Echo: A door.

(*A Gentle Echo on Woman*)

شعر تجسمی (← شعر طرح‌وار)

شعر جورجی (← تاریخ ادبیات انگلستان)

شعر خمری، خمریات **Anacreontic Verse**

در ادبیات فارسی به اشعاری اطلاق می‌شود که شاعر در آن از موضوعاتی مانند ساقی و ساغر و مینا و جام و خم و سبو و میکده و پیر می‌فروش... و به طور کلی از می و میگساری گفتگو می‌کند.

موضوع خمر از اوائل دورهٔ عباسی در

اشعار عرب وارد شد و سپس ایرانیان آن را در اشعار خود به کار بردند.

تا اوایل قرن پنجم هجری، هرجا در شعر از می و میگساری سخن به میان آمده مقصود همان شراب واقعی است. در این زمینه رودکی و منوچهری شیواترین خمریات را در زبان فارسی سروده‌اند. برای نمونه:

آب انگور بیارید که آبانماه است
کار یکرویه به کام دل شاهنشاه است
وقت منظر شد و وقت نظر خرگاه است
دست تابستان از روی زمین کوتاهست
آب انگور خزانی را خوردن گاه است
که کس امسال نکرده است مر او را طلبی
شاخ انگور کهن دخترکان داد بسی
که نه از درد بنالید و نه برزد نفسی
همه را زاد به یک دفعه نه پیشی نه پسی
نه ورا قابله‌ای بود نه فریادرسی
اینچنین آسان فرزند نزاده است کسی
که نه دردی بگرفتش متواتر نه تبی

و الخ...

منوچهری

از اواخر قرن ششم هجری موضوع خمر رفته رفته برای بیان معانی عارفانه و مجازی به کار گرفته شد. غزلیات (← غزل) حافظ نمونه‌های فراوانی از این طرز تعبیر عارفانه به دست می‌دهد. برای مثال:

صبح است و ژاله می‌چکد از ابر بهمنی
برگ صبوح ساز و بده جام یک منی
در بحر مایی و منی افتاده‌ام بیار
می تا خلاص بخشدم از مایی و منی
خون پیاله خور که حلال است خون او
در کار یار باش که کاریست کردنی
ساقی به دست باش که غم در کمین ماست
مطرب نگاهدار همین ره که می‌زنی
می ده که سر به گوش من آورد چنگ و گفت
خوش بگذران و بشنو از این پیر منحنی
ساقی به بی‌نیازی رندان که می بده
تا بشنوی ز صوت مغنی هوالغنی

یکی از تبعات شعر خمریه، ساقی‌نامه است و آن اشعاری است که شاعر در خطاب به ساقی و طلب شرب مدام و به صورت مثنوی (← مثنوی) در بحر متقارب سروده است. برای مثال:

بیا ساقی آن می نشان ده مرا
از آن داروی بیهُشان ده مرا
بدان داروی تلخ بیهش کنم
مگر خویشتن را فراموش کنم

نظامی

(شواف)

در ادبیات غرب، سابقهٔ خمریات به اشعار آناکرئون، شاعر یونانی که شش قرن قبل از میلاد می‌زیسته است می‌رسد. در سنت ادبی غرب نیز خمریات بر اشعاری اطلاق می‌شود که در ستایش می و زن و لذائذ جسمانی باشد. خمریات در ادبیّات انگلیسی جز موارد اندک، معمول نبوده است، که از آن میان می‌توان برخی اشعار ابراهام کاولی و برخی اشعار پراکنده را نام برد. برای نمونه:

Leave off, fond hermit, leave thy vow,
And fall again to drinking:
That beauty that won't sack allow,
Is hardly worth thy thinking.
Dry love or small can never hold,
And without Bacchus Venus soon grows cold.
Dost think by turning anchorite,

Or a dull small-beer sinner,
Thy cold embraces can invite,
Or sprightless courtship win her?
No, 'tis Canary that inspires,
'Tis sack, like oil, gives flames to am' rous fires.
(Alexander Brome / *To His Friend That Had Vowed Small-Beer*)

شعر روایتی **Narrative Verse**

شعر روایتی یا نقلی که از قدیمیترین انواع شعر* است یک واقعه تاریخی و یا قصّه* و سرگذشت و حکایتی (← حکایت) را بیان می‌کند. روائیات قسمت عمده‌ای از ادبیّات فارسی را تشکیل می‌دهند.

اشعار روایتی را می‌توان به چند بخش تقریباً متمایز تقسیم کرد. اول روائیهای ملّی و حماسی (← حماسه)، دوم روائیهای تاریخی اعم از مذهبی و غیر مذهبی، سوم روائیهای عشقی و عمومی، چهارم روائیهای تمثیلی (← تمثیل) یا اخلاقی.

روائیات ملی و حماسی درخشان را می‌توان به شاهنامهٔ فردوسی و تا حدودی به شاهنامهٔ دقیقی و گرشاسب‌نامهٔ اسدی محدود کرد.

در محدوده روائیات تاریخی به تقلید از شاهنامه فردوسی سروده‌هائی در تاریخ پادشاهان بعد از اسلام بوجود آمده که پاره‌ای از آنها در خور توجه است. مثنوی*هائی نیز که در تاریخ اسلام و جنگهای حضرت علی(ع) سروده شد جزو همین بخش است. از معروفترین سروده‌ها در بخش روائیهای تاریخی، ظفرنامه حمدالله مستوفی است مشتمل بر هفتادو پنج‌هزار بیت*. این سروده وقایع تاریخی ایران را از اول اسلام تا دوره مغول در بر می‌گیرد. سروده دیگر شهنشاهنامه صباست مشتمل بر تاریخ قاجاریه و شرح جنگهای ایران و روس در زمان فتحعلی‌شاه. خداوندنامه نیز مثنوی دیگری است از صبا در تاریخ اسلام و شرح جنگهای حضرت علی(ع).

روائیات عشقی و عمومی داستانهائی (← داستان) هستند که سرگذشت عشاق معروفی مانند وامق و عذرا، لیلی و مجنون، یوسف و زلیخا، ویس و رامین، خسرووشیرین و امثال آن را حکایت می‌کنند. از معروفترین شعرای این زمینه فخرالدین اسعد گرگانی صاحب ویس و رامین و نظامی صاحب لیلی و مجنون و شیرین و فرهاد را می‌توان نام برد. ناگفته نماند که جامی نیز با مثنوی یوسف و زلیخاو وحشی با مثنوی نیمه تمام فرهاد و شیرین در جمع شعرائی که به روائیهای عشقی توجه کرده‌اند مقام درخوری دارند.

روائیات تمثیلی یا اخلاقی حکایت‌های کوچکی هستند که شاعر ضمن شرح مطالب اخلاقی یا موضوعهای مشابه، این حکایات را بر سبیل تمثیل و شاهد مثال نقل می‌کند. نمونه‌های این نوع شعر در ادبیات فارسی فراوان است و برای مثال می‌توان به دو نمونه عالی یعنی مثنوی مولانا جلال‌الدین رومی و بوستان سعدی اشاره کرد که اولی از لحاظ عرفانی و دومی از لحاظ اخلاقی اهمیّت دارد. از دیگر اشعار در این زمینه باید حدیقه سنائی، منطق‌الطیر عطار، مخزن‌الاسرار نظامی و سبحة‌الابرار جامی را نام برد.

نمونه‌ای از روائیات تمثیلی از سعدی:

سگی پای صحرانشینی گزید
به خشمی که زهرش ز دندان چکید
شب از درد بیچاره خوابش نبرد
به خیل اندرش دختری بود خرد

پدر را جفا کرد و تندی نمود
که آخر ترا تیز دندان نبود؟
پس از گریه مرد پراکنده روز
بخندید کای باریک دلفروز
مرا گرچه هم سلطنت بوَد و نیش
دریغ آمدم کام و دندان خویش
محالست اگر تیغ بر سر خورم
که دندان به پای سگ اندر برم
توان کرد با ناکسان بدرگی
ولیکن نیاید ز مردم سگی

قالب* مثنوی در اشعار روایتی به کمال مورد استفاده شعرای داستانسرا قرار گرفته است.

(شواف)

در ادبیات انگلیسی، سابقه اشعار روایتی به دوره انگلوساکسون (انگلیسی کهن) می‌رسد. این دوره، زمان پیدایش حماسه‌های پهلوانی قوم انگلوساکسون است. معروفترین این حماسه‌ها، منظومه بیوولف است. این داستان در اصل از دو قسمت تشکیل یافته است و وسیله ارتباط آنها همان پهلوان داستان است.

در قسمت اول پهلوان جوان، بیوولف پسر هیگ لاک یکی از شاهزادگان گیت، با دسته‌ای از دلاوران خویش به دانمارک می‌آید. در آنجا مشاهده می‌کند که پادشاه از ظلم و خونریزی عفریتی مهیب موسوم به گِرْندِل و مادرش گرفتار مصیبتی بزرگ است، عفریت مدت دوازده سال می‌شود که کشور را زیر سلطه دارد، پهلوانان بسیاری را کشته و قصر بزرگ شاه موسوم به هِریوت را ویران کرده است. چون شب فرا می‌رسد بیوولف با عفریت به جنگ برمی‌خیزد و بازوی او را به ضرب شمشیر قطع می‌کند و عفریت به غار دریائی خویش می‌گریزد. پس از آن مادر عفریت به انتقام برخاسته هریوت را باردیگر ویران می‌کند و دلاوران پادشاه را از میان برمی‌دارد. بیوولف به تعقیب مادر عفریت می‌شتابد و زیر دریا با او درگیر می‌شود و به مدد شمشیر جادوئی او را هلاک می‌کند و پس از دریافت هدایای پادشاه به وطن خویش برمی‌گردد و به پادشاهی می‌رسد.

قسمت دوم پنجاه سال بعد در زمان پیری بیوولف پیش می‌آید. بیوولف در این ایام قصد کشتن اژدهای آتش‌فشانی را دارد که گنج بزرگی را نگاهبانی می‌کند. بیوولف در جنگ اژدها مجروح می‌شود و پس از آنکه نصایح و پندهائی به ندیمه‌ها و ملازمان خویش می‌دهد جان می‌سپارد.

(تاا)

علاوه بر بیوولف، دیگر منظومه‌های پهلوانی این دوره عبارتند از داستان والدهرا، جنگ برونان‌بر، داستان فین سبرو و داستان ویدسیث.

روائیات در قرون وسطی، عمدتاً بر دو دسته هستند: منظومه‌های بزمی و رزمی یا رمانس*ها و داستانهای اخلاقی و مذهبی. از رمانس‌های معروف این دوره منظومه بروت است که موضوع آن داستانهای آرتور پادشاه انگلستان است و شاعری به نام لایامون آن را سروده است. دیگر داستان گاوین و دلاورسبزپوش است که این هم راجع‌به آرتور است. داستان امیس بلیزانت نمونه دیگری از رمانس در قرون وسطی است.

در بخش روائیات اخلاقی، داستان اخلاقی

در قرن سیزدهم و منظومه پیرزپلومن اثر لانگلند در قرن چهاردهم از نمونه‌های این نوع شعر به حساب می‌آید.

در اواخر قرون وسطی، جفری چاسر منظومه حکایات کانتربری را سرود. این منظومه در بخش روائیات عمومی نیز می‌تواند قرار بگیرد. حکایات کانتربری مجموعه حکایاتی است که بیست‌ونه تن زائر، در راه کانتربری بنا به قراری که میزبان کاروانسرا و راوی* اصلی در ابتدای سفر نهاده‌اند به ترتیب برای سرگرم کردن همراهان می‌گویند.

بیست‌ونه تن زائر این منظومه از بین اصناف و طبقات مردم واقعی در دورهٔ شاعر انتخاب شده‌اند و توصیف‌هائی که شاعر از هریک به دست می‌دهد دقیق و واقع‌گرایانه است.

در زمینه روائیات تمثیلی منظومه ملکه پریان اثر ادموند اسپنسر، در بخش حماسهٔ مصنوع (← حماسه) بهشت گمشده / جان میلتون و در قسمت روائیات سُخره‌آمیز (← سُخره حماسه) به یغما رفتن جعد گیسو سرودهٔ الکساندر پوپ نمونه‌های درخشان شعر روایتی در ادبیات انگلیسی به شمار می‌روند.

در دوره رمانتیک (← رمانتیسم)، منظومه دریانورد کهنسال و کریستابل اثر کالریج، دون ژوان سرودهٔ لرد بایرُن و لامیا سرودهٔ جان کیتز از نمونه‌های درخشان شعر روایتی هستند.

در منظومه‌سرائی دوره ملکه ویکتوریا (۱۹۵۱-۱۸۳۷) اشعار روایتی بسیاری پدید آمد که از جمله آنها می‌توان سهراب و رستم / ماثیو آرنولد، جیسون و بهشت زمینی از سروده‌های ویلیام موریس را نام برد.

بالاد*ها نیز در حوزه شعر روایتی جای دارند.

شعر روستائی و شبانی Pastoral = Bucolic Poetry

واژه pastor در زبان لاتینی به معنی «شبان» و pastoral «شبانی» است. معادل یونانی آن bucolic است.

شعر* روستائی و شبانی شعری است درباره طبیعت و زندگانی روستائیان و شبانان و عشق‌ها و احساسات مختلف اینان. در این قسم شعر معمول است که گوینده شعر در مقام یک شبان از احساسات خود سخن بگوید. هرگاه چنین شعری بیانگر سوک شبانی بر مرگ شبان دیگر باشد، آن را مرثیه شبانی* گویند.

شعر روستائی و شبانی نخستین‌بار توسط تئوکریتوس شاعر یونانی در قرن سوم پیش از میلاد، رواج یافت. بعدها این شیوه را بایون شاعر قرن دوّم ق. م. ادامه داد و ویرژیل شاعر رومی آن را در شبان‌نامه خود به کمال رسانید.

در قرون وسطی اشعار روستائی فراوانی در ادبیات مغرب زمین سروده شد و تا قرن هجدهم و نوزدهم ادامه یافت. تقویم شبانان سرودهٔ ادموند اسپنسر، شاعر قرن شانزدهم، نمونه برجسته‌ای از شعر روستائی و شبانی در ادبیات انگلیسی به شمار می‌آید.

این قسم شعر دارای دو نوع عمده فرعی است

الف) غزل روستائی*

ب) گفتگوی شبانان*

در ادبیات ایران، نباید شعرهائی نظیر سروده‌های باباطاهر و فایز دشتستانی با شعر روستائی و شبانی اشتباه بشود زیرا این زمینه از ادبیات ایران هنوز به طورجدی گردآوری نشده است.

شعر سپید **Blank Verse**

شعر* موزونی (← وزن) را گویند که قافیه* ندارد. در شعر انگلیسی، وزن شعر سپید آیمبیک پنج‌پایه (← پایه) است که از سایر اوزان به وزن عادی زبان انگلیسی نزدیکتر است. صفت blank (سپید، نانوشته) اشاره به خالی بودن جای قافیه در این نوع شعر دارد.

شعر سپید در ادبیات انگلیسی نخستین‌بار توسط اِرل آوساری، شاعر قرن شانزدهم، برای ترجمهٔ منظومه آنه‌ئید اثر ویرژیل، شاعر روم باستان به کار رفت و از آن پس یکی از رایجترین قالب*های شعر در ادبیات انگلیس شد. نمایشنامه*های شکسپیر و منظومهٔ بهشت گمشده اثر جان میلتون، شاعر قرن هفدهم از نمونه‌های درخشان این نوع شعر و نشان دهندهٔ کاربرد این قالب شعری است.

شعر سپید در اشعار شعرای بعد مثل ویلیام وردزورث و کالریج (قرن هجدهم و نوزدهم) تنی‌سون و رابرت براونینگ (قرن نوزدهم)، تی. اس. الیوت (قرن بیستم) به حیات خود ادامه داده است. واحد شعر سپید براساس وحدت معنائی،بدون محدودیت در تعداد سطور تعیین می‌شود و هر واحد را یک **پاراگراف شعر** (verse paragraph) می‌نامند. برای نمونه پاراگرافی از منظومه بهشت گمشده در زیر نقل می‌شود:

So Satan spake; and him Beelzebub
Thus answerd: -"Leader of those armies bright
Which, but the omnipotent, none could have foiled!
If once they hear that voice, their liveliest pledge
Of hope in fears and dangers-heard so oft
In worst extremes, and on the perlious edge
Of battle, when it raged, in all assaults
Their surest signal-they will soon resume
New courage and revive, though now they lie
Grovelling and prostrate on yon lake of fire,
As we ere while, astounded and amazed;
No wonder, fallen such a pernicious highth!"

در فارسی شعر سپید بر شعری آهنگین اطلاق می‌شود که نه وزن عروضی دارد نه قافیه؛ و تاکنون تجربهٔ موفقی در زمینهٔ آن صورت نگرفته است. امّا به نظر می‌رسد نوعی شعر سپید (به معنی شعر بی‌قافیه) در زبان فارسی تا عصر کمال‌الدین واعظ کاشفی، مؤلّف کتاب رایج‌الافکار فی صناعة‌الاشعار (اواخر قرن نهم هجری) باقی بوده است زیرا کاشفی در بحث از انواع نثر* آن را به مرجَّز (← نثر مُرجَّز)، مسجَّع (← سجع) و عاری تقسیم می‌کند و نثر مرّجز را بدین گونه تعریف می‌کند: آن است که وزن دارد و قافیه ندارد.

(مش)

شعر شبانی (← شعر روستائی)

شعر طرح‌وار / انگاره‌دار **Pattern Poem**

شعر* طرح‌وار آن است که ابیات (← بیت) و سطور شعر به ترتیبی قرار گیرند تا در مجموع طرح* و شکل خاصی بر صفحه کاغذ تشکیل دهند. معمولاً طرح به دست آمده شکل هندسی است اما تصویر اشکال دیگری همچون بال، تخم‌مرغ، و نیزه هم در این قسم شعر معمول می‌باشد.

شعر طرح‌وار و انگاره‌دار یکی از انواع شعر در ادبیات مغرب زمین است که اصل آن را به اشعار شبانی (← شعر شبانی) یونان باستان نسبت داده‌اند.

در ادبیات انگلیسی شعر انگاره‌دار با آثار شعرای دوران رنسانس* رواج یافت و در

اشعار جرج هربرت، شاعر مذهبی و متافیزیک (← شعر متافیزیک) در قرن هفدهم، کمال پیدا کرد. یکی از مشهورترین نمونه‌های این قسم شعر در ادبیات انگلیسی، شعر «بال‌های عید پاک» سروده همین شاعر است که قسمتی از آن به عنوان نمونه در زیر نقل می‌شود:

Lord, who createdst man in wealth and store,
Though foolishly he lost same,
Decaying more and more,
Till he became
Most poor:
With thee
O let me rise
As larks, harmoniously,
And sing this day thy victories:
Then shall the fall further the flight in me.

ترجمه:

خداوند، که انسان را خلق کرده در غنا و ذخایر
اگرچه او همان را بیخردانه از دست داد
رفته‌رفته به زوال گرائید
تا که شد او
فقیرتر
با تو
آه بگذار برخیزم
همچون مرغان با حرکاتی موزون
و این روز بخوانم سرود فیروزمندی‌هایت را
و آنگاه سقوط پرواز را در من به حرکت در خواهد آورد.

همانگونه که پیداست، طرح سطرهای شعر در مجموع به شکل بال‌های گشاده پرنده است. شعر «محراب» از هربرت نمونه دیگری از این نوع شعر است. شعر طرح‌دار را در اصطلاح figuratum carmen و altar poem نیز می‌نامند. شکل این قسم شعر به طور کلی بیانگر درونمایه* و موضوع شعر است.

صورت تکامل یافته‌تر شعر انگاره‌دار، **شعر عینی یا تجسّمی (concrete poem)** است که پس از جنگ جهانی دوم رواج یافت. در شعر تجسمی به جای طرحهای معین هندسی یا اشکال دیگری که در شعر طرح‌دار معمول بود، شاعر هر شعر را با طرح دلخواه خود که معمولاً تجسم عینی درونمایه شعر است ارائه می‌دهد به طوری که هر شعر شکلی متفاوت از دیگر اشعار دارد. برای نمونه در شعر زیر کلمات در مجموع شکل مثلث را می‌سازند:

SAIL
S A I L
S A I L
S A I L O R

(Jan Hamilton Finla)

ترجمه:

ملوان
ملو ان
مَ لَ و ا ن
مَ لَ و ا ن

چنین تصویری قایقی را به ذهن تداعی* می‌کند که با دماغه مثلثی خود هر لحظه بیشتر به ساحل نزدیک می‌شود و به موازات این نزدیک شدن، مفهوم شعر نیز برای خواننده بیش از پیش روشن می‌شود. وقتی شکل کامل می‌شود به آن می‌ماند که دماغه کشتی و ملوان آن برای خواننده آشکار می‌شود و این لحظه پایان شعر نیز هست.

نمونه دیگر شعر تجسمی، مجموعه اشعار دایلن توماس، شاعر معاصر انگلیسی است که با عنوان *Vision and Prayer* دوازده شعر عینی را با طرحها و اشکال گوناگون در بر می‌گیرد.

شعر تجسمی امروزه در غرب به صورت حکاکی‌هائی بر چوب، شیشه، سنگ و اجسام دیگر تکامل پیدا کرده است و به نوعی مجسمه‌سازی نزدیک شده است.

در شعر نو فارسی در محدوده سال‌های ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷ در زمینه شعر عینی تجربیاتی صورت گرفت که شکل جدی پیدا نکرد. به عنوان نمونه می‌توان قسمتی از شعر قهوه‌خانه سر راه اثر کیومرث منشی‌زاده را شاهد آورد که ترتیب نوشتن کلمهٔ «پرتاب» در آن، تداعی کننده فعل پرتاب است:

و دستی ماهی قرمز را که دیگر نه ماهی است و نه قرمز

از پنجره
به باغ
پر
تا
ب
خواهد کرد

شعر عینی (← شعرطرح‌وار)

شعر غنائی / تغزّلی **Lyrical Poetry**

غنا در لغت، سرود* و نغمه و دستگاه است و در عربی به معنی آوازخوانی و موسیقی می‌باشد:

چهارم روز مجلس تازه کردند
غناها را بلند آوازه کردند

نظامی

غنا به معنی تغنّی و آوازخوانی است و آن در صورتی تحقّق می‌پذیرد که الحانش از شعر* و همراه با کف زدن باشد و این نوعی بازی است.

اقرب‌الموارد

همچون فارسی، در قاموس زبانهای اروپائی نیز شعری را غنائی گفته‌اند که همراه با نوعی چنگ (lyre) اجرا می‌شده است. درونمایهٔ* شعر غنائی نه عمل است نه روایت بلکه تصویر و تلقین احوال و ادراکات نفسانی است. موضوع آن حاکی از احساسات و عواطف گوینده‌ای است که لزوماً خود شاعر نمی‌باشد.

در ادبیّات فارسی، شعر غنایی به دو معنی شعر احساسی و شعر عاشقانه موضوعات متنوّعی چون مدح (← مدیحه)، هجو*، فخر (← مفاخره)، سوکنامه*، شکایت (← شکوائیه)، ساقی‌نامه، حبسیّه، اشعار سرگرم کننده و تفنّنی مانند لُغز* و معمّا، مناظره*، وصف طبیعت و اوصاف دیگر را دربر می‌گیرد. امّا در زبانهای اروپائی، شعر غنائی برحَسَب شکل و قالب* شامل اقسامی چون سانه*، بالاد* و برخی دیگر می‌شود.

از حیث تاریخی، قدمت شعر غنائی به قرنها پیش از میلاد می‌رسد و نخستین اشعار غنائی بر جای مانده از آنِ مصریان و عبری‌ها است.

در ادبیّات فارسی، سابقهٔ شعر غنائی مکتوب ظاهراً به دوران صفّاریه می‌رسد و در ادب اروپائی به یونان باستان. در ادبیّات انگلیسی نیز نخستین حماسهٔ* انگلوساکسون‌ها یعنی بیوولف دارای قسمتهای غنائی است. امّا «دوران اوج و رواج ادب غنائی، مربوط به ایام گسترش تمدن و شهرنشینی است و از اینرو غنا نسبت به حماسه، متأخر است»(ص ۱۲۲، الف الف)

شعر غنائی در ادبیات فارسی به اشکال

متنوع رشد کرده است. در اروپا، این قسم شعر مخصوصاً در دوران رنسانس* به اوج شکوفائی رسید. شعرائی چون پترارک در ایتالیا، رنسار در فرانسه، سر توماس ویات و اِرل آوساری در انگلستان از جمله شعرای بزرگ در زمینهٔ این نوع شعر به شمار می‌آیند.

پس از رنسانس تا ظهور شعر رمانتیک (← رمانتیسم) شعر غنائی در انگلستان طرفداری نداشت اما با ظهور رمانتیسم، شعر تغزلی بار دیگر مورد توجّه شعرا واقع شد.

این قسم شعر در ادبیّات اروپائی طول معیّنی دارد امّا در فارسی حدود آن از دو بیتی* تا قصیده* را می‌تواند در برگیرد. ویژگیهای سبک شناسیک شعر غنائی: زبان استعاری (← استعاره) و تصویری، انوع تشبیه* و اغراق*. اوج جلوه ادب غنائی فارسی در سبک عراقی است. از اینرو از نظر زبان، موسیقی کلام دلنشین‌تر است، و مثلاً از تشدید و تخفیف‌های بی‌مورد خبری نیست، لغات نسبت به سبک خراسانی تراش خورده‌تر و نرم‌تر است و از لغات کهن و خشن استفاده نمی‌شود. درصد لغات عربی بیشتر است. جملات به نظم طبیعی خود در زبان نزدیک‌ترند. از نظر فکری، شعری درونگرا* و به اصطلاح سوبژکیتو است، زیرا مسائل درونی مطرح می‌شود، معمولاً غم‌گراست نه شادی‌گرا، همانطور که عشق‌گراست نه عقل‌گرا. از نظر ادبی بیشتر به قوالب غزل* و مثنوی* و رباعی* است. اغراق و توصیف دارد و سرشار از صناعات بدیعی (← صنایع بدیع) و بیانی است.

نمونه:

پری دختی، پری بگذار، ماهی
به زیر مقنعه، صاحب کلاهی
شب افروزی چو مهتاب جوانی
سیه چشمی چو آب زندگانی
کشیده قامتی چون نخل سیمین
دو زنگی بر سر نخلش رطب چین

(وصف شیرین از زبان نظامی)

شعر لحظه‌ها و نگاه‌ها (← هایکو)

شعر مابعدالطبیعه (← شعر متافیزیک)

شعر متافیزیک / شعر مابعدالطبیعه

Metaphysical Poetry

اصطلاح «متافیزیک» به معنی ماوراء طبیعی، مأخوذ از دو کلمه meta (بَعد) و physic (طبیعت، صورت، ماده) است و به طور کلی مباحثی را دربرمی‌گیرد که به طرح مسائل مربوط به هستی، حقیقت، و دانش بشری می‌پردازد.

این اصطلاح به طور خاص بر اشعار عده‌ای از شعرای قرن هفدهم در انگلستان اطلاق می‌شود که به طرح مطالب فلسفی و روحانی می‌پردازند. ویژگیهای عمده شعر متافیزیک را می‌توان چنین خلاصه کرد:

ـ شعرای متافیزیک، تفکرات عمیق فلسفی را در موقعیتهای معمول و عادی به کار می‌گیرند، برای نمونه جان دان، شاعر برجستهٔ متافیزیک، در قسمتی از شعر "Forbidding Mourning" چنین گوید:

Moving of th' earth brings harms and fears,
Men reckon what it did and meant,
But trepidation of the spheres,
Though greater far, is innocent.

(ترجمه: لرزه زمین سبب خسارت و وحشت می‌شود، انسان‌ها از تبعات این لرزه آگاهند

اما گردش سیارات،
گرچه عظیم‌تر، بی‌زیان است)
لرزه زمین در مقایسه با حرکت کهکشانها بسیار ناچیز است اما سبب خسارت‌ها و وحشتی در خور فهم و درک انسان می‌شود. حال آنکه حرکت کهکشانها در عین عظمت، هیچ زیانی به بار نمی‌آورد. شاعر از این استدلال نجومی و علمی برای بیانِ ثبات و آسیب‌ناپذیری خود در مقایسه با عشق ناپایدار و جسمانی عشاق دیگر بهره می‌گیرد.

- شعر متافیزیک از ایجاز* و دقّت معنای خاصی برخوردار است و در عین اختصار، سرشار از معانی بدیع و عمیق است. از اینرو آن را دارای ساختاری* قوی می‌نامند.

- شعر متافیزیک از حیث تفکر و اندیشهٔ جاری در آن، شعری غامض است و درک آن را با دریافت راز معما برابر گفته‌اند.

- این نوع شعر حاصل افکار و احساسات شعرائی است که در زمینه علوم و فلسفه، دانشی وسیع دارند. در واقع این شعرا مخاطبان خود را در میان عده‌ای از دانش پژوهان و ادیبان که از درک و دریافت بالائی برخوردارند جستجو می‌کنند و به این خاطر کلامشان مشحون به ظرافت و زیرکی است.

- شعر متافیزیک ماهیتی اساساً استدلالی دارد و چون شعری جامع است، خواننده از مجموع اثر می‌تواند نتیجه‌ای معین به دست آورد. خواندن بخشی از شعر متافیزیکی چیزی به خواننده نمی‌دهد حال آنکه در اشعار دیگر معمولاً هر سطر، هر تصویر* و هر قسمت از حیث تأثیر و تأثّر، ضمن هماهنگی با دیگر اجزاء، مستقل و قائم به ذات است.

- زبان در شعر متافیزیک زبان رایج مردم است و لحن* آن معمولاً خطابی است:

Let me power-forth
My tears before thy face,...
(Donne)
Come live with me, and be my love,
And we will some new pleasures prove
Of golden sands, and by crystal brooks,
With silken lines,and silver hooks.
(Donne)

- شعر متافیزیک مختصر، منسجم، و موجز است. آندرو مارول شاعر دیگر متافیزیک در این زمینه هنر خود را به قابی زیبا و غریب (دقیق) تشبیه* می‌کند که گلها در آن با کاردانی جا گرفته‌اند و در نهایت دقت انتخاب شده‌اند. جان دان نیز بر غرابت و صرفه‌جوئی زبان تأکید می‌ورزد. جامعیّت و انسجام* در شعر متافیزیک سبب می‌شود که ابیات (← بیت) آن از هشت پایه* (به جای ده پایه که در زبان انگلیسی معمول است) تشکیل شود و پاره‌های شعر (← پاره شعر) کوتاه و متناسب با مفاهیم مستتر در آن باشد. پاره شعر در این اشعار معمولاً یا مزدوجه* است یا دو بیتی* اما غیر از این دو شکل، پاره شعرهائی ابتکاری و متناسب با درونمایه* شعر نیز به کار گرفته می‌شود. شاعر از طول سطرها و طرح قافیه* برای انتقال معنی مدد می‌گیرد.

- دیگر ویژگی عمده در شعر متافیزیک کاربرد نوعی از مجاز* در آن است که به آن در اصطلاح فارسی می‌توان مجاز بعید* یا حسن تعلیل* نام نهاد. شاعر به وسیله این مجاز معمولاً با تشبیه* یا استعاره* میان دو مطلب مختلف و ناهمگون، مقایسه‌ای انجام می‌دهد و شباهت‌هائی را پیدا می‌کند که فقط با

استدلال شاعر این شباهت‌ها ممکن و میسر می‌شود.

شعرای برجسته متافیزیک جان دان، کلیولند، آندرو مارول، کاولی، کراشاو، جورج هربرت، و وان. بوده‌اند.

گفتنی است که عنوان متافیزیکی را نخستین‌بار جان درایدن، شاعر و منتقد قرن هفدهم، با این عبارت که شعر جان دان بر موضوعات مابعدطبیعی تأثیر نهاده است، در مورد شیوهٔ شاعری دان به کار برد. پس از درایدن، ساموئل جانسون، ادیب انگلیسی در قرن هجدهم، اصطلاح مذکور را با لحنی تردیدآمیز بر این دسته از شعرا اطلاق کرد.

از دیدگاه تطبیقی می‌توان گفت بسیاری از ویژگی‌های شعر متافیزیکی در شعر متنبّی، شاعر عرب یافت می‌شود. شعر متنبی شاعر عرب که او را خلاق‌المعانی می‌خواندند با اشعار جان دان شباهت بسیار دارد. «متنبیّ از امور عادی و پیش پا افتاده معانی بلند می‌آفریند، معانی‌ای که به هیچ‌وجه خواننده انتظار ندارد و در بادی امر نمی‌تواند حدس بزند. از این معانی غریب که معمولاً با اغراق همراه است در جهت استدلال استفاده می‌کند. مثال:

اگر تو از مردم برتری و حال آنکه جزو آنانی (تعجبی ندارد) همانا مشک هم از خون غزال است (اما از خون والاترست)

(کجا هستند خسروان نیرومندی که اندوختند گنج‌ها را، نه آنان ماندند و نه گنج‌ها) از این قبیل است کسی که وسعت بیابان بر لشگر او تنگ آمد، پس فراگرفت او را قبر تنگی. هنگامی که می‌بینی دندان‌های شیر آشکار است گمان مبر که شیر می‌خندد. این طور نیست که هرچه را انسان آرزو کند بدان دست یابد چنان که گاهی بادها در جهتی می‌وزند که دلخواه کشتی‌ها نیست.

(کسش صص ۸۴-۸۳)

شعر مُختلط **Macaronic Verse**

مختلط در لغت به معنی آمیخته است و در اصطلاح ادب فارسی بر شعر*ی اطلاق می‌شود که در آن کلمات فارسی به روال عَرَبی صرف می‌شوند. برای مثال:

ای به فرهنگ و علم دریاء
لیس ما را به جز تو همتاء
منم و تو که لاحیاءلنا
هزل را کرده‌ایم احیاء

قاضی هجیم آملی طبرستانی

نمونهٔ اینگونه نظم* و نثر* را در آثار فکاهی سعدی نیز می‌توان یافت. برای نمونه:

یا صاح متی یرجع نومی و قراری
انی و علی العاشق هذن خرامان

یا:

بدم گفتی و خرسندم عفاک‌اللّه نکو گفتی
سگم خواندی و خشنودم جزاک‌اللّه کرم کردی
چه لطفست اینکه فرمودت مگر سبق‌اللسان بودت
چه حرفست اینکه آوردی مگر سهوالقلم کردی

همچنین تاریخ طبرستان اثر اسفندیار نمونهٔ نثر مختلط است.

در ادبیات انگلیسی، شعر مختلط معمولاً از آمیزش کلمات انگلیسی با واژه‌های لاتینی درست می‌شود. اینگونه اختلاط بیشتر در آثار فکاهی و سُخره‌آمیز معمول است. برای نمونه جان اسکله تون، شاعر قرن شانزدهم، در مرثیهٔ* سُخره‌آمیزی تحت عنوان Philip

Sparrow از زبان دختربچه‌ای که گنجشک او را گربه خورده است، به سوگ می‌نشیند و در خلال شعر از واژه‌های لاتینی مزامیر و ادعیهٔ مذهبی استفاده می‌کند:

Pla ce bo,
Who is there? who?
Di le xi.
Dame margery?
Fa, re, my, my?
Wherefore and why, why?

از نمونه‌های متأخر شعر مختلط در ادبیات انگلیسی شعر Malum Pous سرودهٔ جی. آ. مورگان، شاعر امریکائی است که قسمتی از آن در زیر نقل می‌شود:

Prope ripam fluvii solus
A senex silently sat,
Super capitum ecce his wig.
Et wig super, ecce his hat.

شعر مدّرج (← توقیف معانی)

شعر مسجّع (← قافیه درونی)

شعر مسمط (← قافیه درونی)

شعر مکتب گورستان

Graveyard School of Poetry

در تاریخ ادبیّات انگلستان به شعر* دسته‌ای از شعرا اطلاق می‌شود که در اواسط قرن هجدهم می‌زیستند و برخلاف شعرای نوکلاسیک (← نوکلاسیسیسم) عصر خود، به مضامین (← مضمون) اندوهناک و رازگونه می‌پرداختند. این شعرا بیشتر به مرگ و صحنه‌های تیره و رازآلوده توجّه داشتند و آثارشان مقدّمات برخی از جنبه‌های اندوهگنانه در مکتب رمانتیسم* را فراهم آورد.

شعرای اصلی این مکتب پارْنِل، روبرت بلر و ادوارد یانگ بوده‌اند ولی مشهورترین شعر این مکتب را با نام «مرثیه‌ای در گورستان دهکده»، توماس گری سروده است که قسمتی از آن در زیر نقل می‌شود:

The curfew tolls the knell of parting day,
The lowing herd wind slowly o'er the lea,
The ploughman homeward plods his weary way,
And leaves the world to darkness and to me.
Now fades the glimmering landscape on the sight,
And all the air a solemn stillness holds,
Save where the beetle wheels his droning flight,
And drowsy tinklings lull the distant folds:

Save that from yonder ivy-mantle tower
The moping owl does to the moon complain
Of such, as wandering near her secret bower,
Molest her ancient solitary reign.

Beneath those rugged elms, that yew-tree's shade,
Where heaves the turf in many a mouldering heap,
Each in his narrow cell forever laid,
The rude forefathers of the hamlet sleep.
.....
("Elegy Written in a Country Churchyard")

شعر ملّون / ذوبحرین **Asynartete**

ملّون در لغت رنگ کرده شده، رنگین، رنگارنگ، و در اصطلاح عروض* شعر*ی است که به دو بحر* از بحور عروض خوانده شود، مانند:

ای مه شکر لب شیرین دهن!
ای بت سنگین دل سیمین زقن!

که می‌توان آن را به دو بحر مفتعلن مفتعلن فاعلن و فاعلاتن فاعلاتن فاعلن خواند.(نم)
این نوع شعر را ذوبحرین نیز گفته‌اند. ذوبحرین یا ملّون شعری است که بتوان آن را به دو یا چند وزن* خواند بدون آنکه کلمات یا

جای کلمات تغییر کند. ذوبحرین در اوزانی ظاهر می‌شود که تعداد هجا*های آنها مساوی باشد امّا در هجاهای بخصوصی کوتاهی و بلندی وجود داشته باشد.

در ادبیّات مغرب زمین بر شعری اطلاق شود که هر قسمت آن را بتوان بر وزنی خواند. مبتکر این قسم شعر، آرخی لوخوی (قرن هفتم ق. م) شاعر یونانی بوده است. آرخی لوخوی در شعر خود پایه*های دکتیل، تروکی و آیمبیک (← پایه) را در کنار هم به کار می‌برد. چنین شعری را شعر **آرخی‌لوخی (Archilochian)** نیز می‌نامند.

شعر مناسبت **Occasional Verse**

مناسبت در لغت نسبت و خویشی و همانندی است و مناسب خوان کسی را گویند که در خور حال و مقام شعر* خواند. شعر مناسبت شعری است که موضوع آن بیانگر مناسبتی خاص چون تولد، ازدواج، مرگ، پیروزی و فتوحات نظامی باشد.

در ادبیات کلاسیک (← کلاسیسیسم فارسی، مدایح (← مدیحه) و مراثی (← مرثیه) به طور اعم، و اشعار دیگری به طور اخص یافت می‌شوند که هریک به مناسبتی سروده شده‌اند و با وجود قرار گرفتن در عرصه‌های دیگر بدیعی (← صنایع بدیع) در حوزهٔ شعرِ مناسبت جای می‌گیرند. برای نمونه فرخی در قصیده‌ای (← قصیده) بستن‌پل بر رود جیحون را توسط سلطان محمود، موضوع مدیحه قرار داده است و چنین گوید:

پیمبران را زان بیش معجزات نبود
که شاه دارد و این سخت روشن است و عیان
بر آب جیحون پل بستن و گذاره شدن
بزرگ معجزه‌ای باشد و قوی برهان
گروهی از حکما در حدیث اسکندر
به شک شدند و بسی رفتشان سخن به زبان
سکندر آنگه کزچین همی فرود آمد
بماند بر لب جیحون سه ماه تابستان
بر آن نیت که بر آن رودپل تواند بست
همی نشست و برآن کار بست جان و روان
هزار حیله فزون کرد و آب دست نداد
در آن حیث فرو ماند عاجز و حیران
ملک به وقتی کز آب رود جیحون بود
چو آسمان که مر او را پدید نیست کران
برآب جیحون در هفته‌ای یکی پل بست
چنانچه گفتی کز دیر باز بود چنان

هم او قصیده دیگری به مناسبت فتح سومنات و شهرها و قلاع بین راه سروده است. اما یکی از درخشانترین نمونه‌های شعر مناسبت در ادبیات فارسی، مرثیه‌ای است که شاعر مذکور به مناسبت مرگ سلطان محمود سروده با این مطلع*:

شهر غزنین نه همانست که من دیدم پار
چه فتاده است که امسال دگرگون شده کار

(شواف)

در ادبیات انگلیسی، مرثیه شبانیِ* «لی‌سیداس» که جان میلتون، شاعر قرن هفدهم، در رثای دوست خود سروده است از نمونه‌های شعر مناسبت می‌باشد. قصیدهٔ

"Horation Ode Upon Cromwell's Return from Irland"

را نیز که آندرو مارولِ، شاعر متافیزیک (← شعر متافیزیک) همان قرن، درباره بازگشت کرامْول، سردار انگلیسی از نبرد

ایرلند سروده است از نمونه‌های قابل اعتنای شعر مناسبت به شمار می‌آید.

علاوه بر این موارد، دو قسم شعر در ادبیات مغرب زمین وجود دارد که عنوان اولی **epithalamion** و عنوان دومی **prothalamion** است. **prothalamion** ترانه*ای است در استقبال عروسی، و epithalamion ترانه‌ای است که به مناسبت حجله رفتن عروس و داماد سروده می‌شود. ادموند اسپنسر دو شعر بلند با همین عنوانها و به مناسبت‌های مذکور سروده است که قسمتی از یکی به عنوان نمونه شعر مناسبت در زیر نقل می‌شود:

Bring with you all the Nymphes that you can heare
Both of the rivers and the forrests greene:
And of the sea that neighbours to her neare,
Al with gay girlands goodly wel beseene.
And let them also with them bring in hand,
Another gay girland
For my fayer love of lillyes of roses,
Bound true love wize with a blew silke riband.
"Epithalamion"

شعر منثور / شعر موج نو **Prose Poem**

شعر*ی را گویند که منظوم (← نظم) نیست و به صورت نثر* نوشته می‌شود. شعر منثور معمولاً خصایص عینی منظومه‌سرائی را مثل وزن* و قافیه* ندارد امّا به دلیل کاربرد عناصر معنوی شعر بویژه درهم ریختن مفاهیم منطقی کلام از رهگذر زبان مجاز*ی و إعمال ایقاعات (← ایقاع) خاص، فطرتاً شعر است. تفاوت این نوع شعر با نثر شاعرانه* در آنست که شعر منثور خواه به شکل سطرهای کوتاه نوشته شود خواه مانند نثر پشت سرهم، بهرحال به لحاظ حال و هوا*ی شعری حاکم بر آن، شعر است امّا نثر شاعرانه، نثری است که در آن حال و هوای نثر (مفاهیم منطقی و گزارشی و حقایق غیر شعری) جامهٔ قافیه (سجع) و صناعات شعری به تن کرده است مثل کلیله و دمنه نصرالله منشی و مرزبان‌نامه. از اینرو غالب شطحیات (← شطح) صوفیّه بخصوص بایزید بسطامی و در جرگهٔ شعر منثور جای می‌گیرند مثل این عبارات:

عشق باریده بود و زمین تر شده.

یا:

روشن‌تر از خاموشی چراغی ندیدم.

شعر منثور بی‌آنکه از نظام عروضی قدیم تبعیت کند موسیقی خاص خویش را دارد که گاه از نوعی قافیه‌های میانی و حتّی آهنگی خاص برخوردار است بی‌آنکه این موسیقی محصول تبعیت از یک نظام ایقاعی خاص باشد.

(مش)

قالب موج نو در حقیقت همان شعر منثور است و از پدیده‌های شعر نوی فارسی بشمار می‌آید.

در ادبیّات غرب اگرچه نمونه‌های شعر منثور در ادبیّات قرن هفدهم و هجدهم نیز یافت می‌شود، عملاً این قسم شعر از قرن نوزدهم و با اشعار بودلر خاصّه ملال‌پاریس و گلهای شر و مجموعه اشعار آرتور رمبو با عناوین اشراقات و فصلی در دوزخ و همچنین مجموعهٔ *Diragations* سرودهٔ استفن مالارمه آغاز شد و در قرن بیستم به یکی از جریانهای مهّم شعر معاصر تبدیل شده است. از جمله شعرای انگلیسی زبان و معروفی که شعر منثور سروده‌اند می‌توان اُسکار وایلد

(شعرهای منثور)، اِمی لاول و تی. اس. الیوت را نام برد.

در ادبیّات فارسی، شعر منثور به عنوان یک جریان نوین ادبی از رهگذر ترجمه‌های اشعار اروپائی آغاز شد و شعرای نوجوی ایرانی از شهریور ۱۳۲۰ به بعد به این تجربه روی آوردند. ه‍ا. سایه، هوشنگ ایرانی، مهدی اخوان ثالث، پرویز داریوش و اسماعیل شاهرودی از جمله کسانی بوده‌اند که تجربه‌های نسبتاً موفقّی در این راه داشته‌اند. به عنوان نمونه از هریک چند سطری در زیر نقل می‌شود:

دروازه‌های شعرم را
به روی تو بستم
ـ گالی؛
پادشاه شهرباستانی شعر من!
و فرود آوردم.
قندیل خاموشی را
که خاطر افروز چشمهای تو بود
در شبستان غبارآلود شعر من

(«پایان برای آغاز» / ه‍ا. سایه)

سکوت صدای گامهایم را باز پس می‌دهد
با شبِ خلوت به خانه می‌روم
گله‌ای کوچک از سگها بر لاشه خیابان می‌روند
خلوت شب آنها را دنبال می‌کند،
و سکوت نجوای گامهاشان را می‌شوید

(«وداع» / اخوان ثالث)

سنگ بزرگی شدم جای من در بیابان بود. روزی بیابان را سایه‌ای گرفت که از بالا سرخ و از پائین سیاه می‌زد. سایه را دختر بیابان خواندم و به بسترش رو کردم. او به من تسلیم نشد. من از راهی که رفته بودم بازگشتم. و او را به سرخی و سیاهی خود وا گذاشتم. اینک فریادهای عشق من و امتناع آن دختر:

می‌خواهم کسی فریاد مرا نشنود/ و گلوی خشکیده‌ام
بار دیگر/ عطش بیابان را حس کند/ تا در تنهائی کویر/ سنگینی هوای ورم کرده را ببینم.

(«فریاد سنگ» / اسماعیل شاهرودی)

در تنهائی بی‌پایانش
رؤیای نیستی‌ها را زدود
سکون هستی را دریافت
از تهی لبریز گردید.

(«وی اهور مزدات» / هوشنگ ایرانی)

امّا موفّق‌ترین شاعر شعر منثور در ایران، احمد شاملو است که نمونه‌ای از اشعار منثورش در زیر نقل می‌شود:

کاشفان چشمه
کاشفان فروتن شوکران
جویندگان شادی در مجری آتشفشانها،
شعبده‌بازان لبخند در شبکلاه درد.
با جاپائی ژرفتر از شادی
در گذرگاه پرندگان.
در برابر تندر می‌ایستند
خانه را روشن می‌کنند
و می‌میرند.

(مش)

شعر موج‌نو (← شعرمنثور)

شعر نو / شعر آزاد **Free Verse / Vers Libre**

شعر*ی را گویند که وزن* آن تابع الگوی معیّنی نیست و سطرهای آن کوتاه و متغیر است. وزن در شعر آزاد تابع آهنگ طبیعی

کلام برای بیان حالات مختلف است. اشعار آزاد اغلب بدون قافیه* هستند.

در اروپا شعر آزاد در اشعار شعرای سمبولیست (← سمبولیسم) فرانسوی در قرن نوزدهم به اوج شکوفائی خود رسید. این شعرا که شعر را نوعی از مکاشفه می‌دانستند، تنگنای وزن را دست و پاگیر و مغایر با شرایط شایسته و بایسته چنین شعری یافتند و اشعار خود را با آزادی بیشتر و بدون الزام نسبت به رعایت الگوی وزنی معینی سرودند.

شعر آزاد اروپائی شکل‌های متنوعی دارد و پیشینهٔ آن به ترجمه‌های کینگ جیمز از سرودها و احادیث می‌رسد. کینگ جیمز موازنه* و ایقاع* شعر عبری را وارد نثر* انگلیسی کرد.

در انگلستان، حتی پیش از سمبولیست‌های فرانسوی، قالب* شعر آزاد مورد استفاده شعرائی چون ویلیام بلیک و ماثیوآرنولد قرار گرفته بود. در شعر آزاد انگلیسی از نوع اشعار Cowley (Cowleyan ode) همه شعر به یک وزن است غیر از پایه آخر، و طول سطور متغیر می‌باشد. نمونهٔ این قسم شعر آزاد، اشعار تی.اس.الیوت می‌باشد. در شعر آزاد انگلیسی - امریکائی وزن‌های مختلف و ایقاع*های متفاوتی در شعری واحد استخدام می‌شود.

از میان حالت‌های مختلف شعر آزاد انگلیسی می‌توان همه را برحَسَبِ طول سطور به دو دسته اصلی تقسیم کرد: اشعاری با سطور طولانی مثل اشعار والت ویتمان و آلن گینزبرگ که عمدتاً از ترجمه‌های انجیل عبری اقتباس شده است؛ و اشعاری با سطور کوتاهتر و با لحنی محاوره‌ای و شکل‌های غالباً آیرونیک (← آیرونی) که توسط عده زیادی از شعرا استخدام می‌شود. این شعرا با ترک امکانات موسیقائی وزن سنتی، از امکانات دیگر ضرب‌آهنگ* زبان بهره می‌جویند: برای نمونه ای.ای. کامینگز از امکانات بصری مثل جاسازی متغیر کلمات، فاصله گذاری و طول کلمات، عبارات و سطور برای کنترل سرعت، مکث، و تأکید در هنگام قرائت شعر بهره می‌گیرد. (کش)

اگرچه ترجمهٔ لفظی Free Verse / Vers Libre «شعر آزاد» است، ترجمهٔ مفهومی آن به دلیل تشابهاتی که بین free verse با جریان «شعر نو» در تاریخ ادبیات فارسی وجود دارد، «شعر نو» برابر نهاده دقیق‌تری برای عنوان‌های فرنگی مزبور بنظر می‌رسد. در عین حال ذکر این نکته ضروری است که «شعر نو» عنوان کلّی یک جریان خاص در حوزه شعر فارسی است که منجربه پیدایش قالب‌های غیرسنّتی برای بیان فکرهای تازه گردید، حال آنکه free verse / vers libre صرفاً عنوان طیف وسیعی از شعرهای اروپائی است که مفهوم آن ناظر به شکل و موضوع غیرسنّتی اینگونه اشعار می‌باشد.

مقدمات شعر نوی فارسی از اواخر دوران مشروطیت و از رهگذر آشنائی ایرانیان با مفاهیم تازه در عرصهٔ اجتماع و سیاست فراهم آمد. اشعار ملک‌الشعرای بهار، رشید یاسمی، پروین اعتصامی، و دکتر صورتگر اگرچه همچنان در قالب سنتی سروده می‌شدند، موضوع‌ها و نگرش تازه‌ای را در شعر پیش کشیدند. در عین حال بعضی شعرا تلاش برای قالب شکنی در عرصه وزن و

طول مصراع* را شروع کردند. گفته می‌شود بانو شمس کسمائی حتی پیش از نیما تلاش برای قالب شکنی را آغاز کرده بود.

امّا آغاز حقیقی شعر نو در ایران به معنی فکر تازه و قالب نو با انتشار کتاب افسانه نیمایوشیج در سال ۱۳۰۱ رقم می‌خورد. اشعار این کتاب و دیگر اشعار نیمایوشیج آغازگر نهضتی شد که وجوه افتراق اساسی با شعر سنّتی فارسی را منعکس می‌کرد. دکتر سیروس شمیسا در کتاب سبک‌شناسی شعر فارسی این تفاوت‌ها را چنین فهرست می‌کند: (صص ۵۰-۳۴۹، سشف)

علاوه بر این جنبه‌ها، ویژگی‌های دیگر شعر نو حقیقت نمائی* و ورود واژگان‌های زبان رایج در شعر می‌باشند. جریان شعر نو چهار شیوه و سبک* را در شعر فارسی پدید آورد:

- **شعر آزاد یا نیمائی**: شعری موزون است که از لحاظ الگوی وزنی دنباله‌روی وزن عروضی (← عروض) است امّا به لحاظ تعداد پایه* با شعر کلاسیک* فارسی تفاوت دارد به این معنی که در شعر کلاسیک چنانچه شاعر مصراعی (← مصراع) را در وزن رَمَل سالم و برپایهٔ چهار «فاعلاتن» بسراید، ملزم است که تا به آخر بیت* و در تمام شعر همین تعداد پایه را به کار بَرَد. مثلاً در این بیت:

گفتی از شاعر نمایان ری اهل دل ندیدی
غیر من، من هم که می‌دانی غریب این دیارم
آری اینان غرق دریای غرورند و حَسَد، لیک
من از این غرقاب وحشت چون سلامت بر کنارم

شهریار

امّا در شعر آزاد تعداد پایه‌ها در هر مصراع به تناسب حال می‌تواند متغیّر باشد و شاعر مختار است هر کجا احساس کرد حرفش تمام شده است، زنجیرهٔ افاعیل را قطع کند یا به جای پایه‌های یکنواخت، در صورت نیاز، همان پایه‌ها را کوتاه و بلند کند، برای نمونه در شعر زیر، مبنای وزن بر پایهٔ «فاعلاتن» است:

گر به کار خود فرو باشید، (فاعلاتن فاعلاتن فاع)
یا به کار مردم دیگر، (فاعلاتن فاعلاتن فاع)
یا بکاهیده ز بار خود، یا بیفزوده به بار مردم دیگر (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاع)
دیده‌بانی می‌کنم تا خوب کارهایتان را. (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع)

نیمایوشیج

شاعر، برای اجتناب از یکنواختی فاعلاتن‌های مکرر، هر سطر را به جای فاعلاتن، با یک هجای (← هجا) سنگین مثل «فاع» یا «فع» تمام می‌کند. (بوبنی)

دیگر خصوصیّت شعر نیمائی، متحوّل شدن نقش قافیه است. در شعر کلاسیک، قافیه به طور ثابت در انتهای مصراعها یا ابیات قرار دارد، امّا نیما با این استدلال که «قافیه باید زنگ آخر مطلب باشد»، وجود قافیه‌های مشترک را برای بیان موضوعی واحد رعایت می‌کند؛ هر کجا مطلب عوض شود، قافیه می‌تواند تغییر کند.

برای نمونه:

قاصدک! هان چه خبر آوردی؟
از کجا وز که خبر آوردی؟
خوش خبر باشی اما
گردبام و در من
بی‌ثمر می‌گردی.

انتظار خبری نیست مرا
نه زیاری نه ز دیّار و دیاری ـ باری
برو آنجا که بود چشمی و گوشی با کس
برو آنجا که ترا منتظرند
قاصدک!
در دل من همه کورند و کرند.
دست بردار از این در وطن خویش غریب
قاصد تجربه‌های همه تلخ
با دلم می‌گوید
که دروغی تو دروغ
که فریبی تو فریب...

«قاصدک» / م.امید

ـشعر سپید* (blank verse)
ـشعر موج نو (← شعر منثور)
ـشعر نوی سنتی: زبان و تخیّل نو در قالب سنتی غزل*، قصیده*، مثنوی* و رباعی*.

شعر نیمائی (← شعر نو)

شکل (← قالب)

شکل بیرونی (← انواع ادبی)

شکل درونی (← انواع ادبی)

شکوائیه Complaint

شکواییه در لغت مأخوذی از شکوی به معنی شکـایت و گـله‌مندی است و در اصطلاح شکوائیه شعر*ی است که شاعر در قبال نـاملایمات و محرومیتهای خاص و عام بسراید و منعکس کنندهٔ رنج و اندوه و یأس و ناکامی و تیره‌روزی و بدبختی باشد. این نوع شعر بخصوص در ادبیّات فارسی فراوان است. شکوائیه از بدو ظهور شعر و شاعری در آثـار شـعرای ایران راه یافت ولی از دورهٔ سلجوقیان به لحاظ کاهش قدر و منزلت شعرا و ناملایمات اجتماعی که از تبعات اوضاع اجتماعی بود، رونق بیشتری یافت. پیدایش شکوائیه علل مختلفی داشته است. گذشته از اوضاع و احوال اجتماعی، انگیزه‌های کاملاً خصوصی اغلب در سرودن این قبیل اشعار نقش عمده‌ای داشته است. در پاره‌ای موارد نیز شاعر بدون آنکه رنج و تَعب واقعی داشته باشد شکوائیه می‌سراید.

در ادبیّات فارسی، بهترین نمونه‌های شکوائیه آنهائی است که تألّمات روحی شاعر از رنجی بزرگ موجب آن شده باشد. در این زمینه اشعاری که ناصرخسرو در شکایت از سرگردانی‌ها و ناامنی‌های زندگی خود سروده، و حبسیّات مسعود سعد سلمان از بهترین شکوائیه‌های ادب فارسی به شمار می‌آیند. مسعود سعد سلمان که سالها در گوشهٔ زندان محبوس بوده و به انواع بلایا و مصائب گرفتار بوده است، مراتب درماندگی و بدبختی خود را در حبسیّات خویش منعکس کرده است. برای نمونه در قصائد (← قصیده) حزن‌انگیزی که با مطلع*های زیر آغاز می‌شود:

دلم زانده بیحد همی نیاساید
تنم ز رنج فراوان همی بفرساید
از کردهٔ خویش پشیمانم
جز توبه ره دگر نمی‌دانم

و در جائی نیز: در حَسَب حال خود چنین گوید:

ز بس بلا که بدیدم چنان شدم به مَثَل
که گر سعادت بینم گمان برم که بلاست

(شواف)

در ادبیّات انگلیسی نیز درونمایه* شکوی، به دلایل متفاوت در اشعار شعرا دیده می‌شود.

گاه علّت شکوائیه اظهار تالم و اندوه از اوضاع ناموافق روزگار و همراه نبودن شانس و اقبال و تألّمات فردی شاعر است. برای نمونه، می‌توان به منظومهٔ دیر در ادبیّات منظوم انگلوساکسون اشاره کرد. این منظومه از زبان یکی از ندما یا رامشگران درباری است که حریف خنیاگر وی بر او چیره گشته و مقام او را به چنگ آورده است. خنیاگر نومید، تسلی خاطر را در یادآوری وقایع محزون روزگار دیده و آنها را برمی‌شمرد و امیدواریش در آن است که چون هیچ غمی پایدار نماند، غم وی نیز برطرف خواهد گشت.

(تا)

در دوران رنسانس* درونمایهٔ شکوی خاصّ اشعار عاشقانه بود و شکوائیه‌های عاشقانهٔ بسیاری سروده شد. برای نمونه:

O happy dames, that may embrace
The fruit of your delight,
Help to bewail the woeful case
And eke the heavy plight
Of me, that wonted to rejoice
The fortune of my pleasant choice;
Good ladies, help to fill my morning voice.
(Earl of Surrey "Complaint of the Absence of Her Lover Being Upon the Sea")

در قرن هفدهم، موضوع شکوائیه‌ها عموماً شکایت از بی‌مهری و هجران معشوقه بود. این نکته مخصوصاً در اشعار شعرای درباری که به آنان **cavalier** یعنی **آزادگان** می‌گفتند، رایج بود.

از شعرای این دوره توماس کاریو و توماس استانلی اشعاری با درونمایهٔ شکویٰ دارند.

پاره‌ای از شعرا، شکوائیه را برای مضامین شوخی‌آمیز به کار گرفته‌اند برای نمونه چاسر، شاعر قرن چهاردهم، در یکی از اشعار خود خطاب به کیف پولش، ضمن گلایه از اوضاع و احوال خود، او را بانوی مَحْرَم خویش می‌نامد و از لاغری آن چنین اظهار تأسّف می‌کند:

To you, my purse, and to none other wight
Compleyne I, for ye be my lady dere!
I am so sorry, now that ye be light.

شمایل (← نشانه‌شناسی)

شمول معنائی (← انسجام)

شناخت زبان‌پریشی (← زبانشناسی روانشناختی)

شناسه (← مولفه)

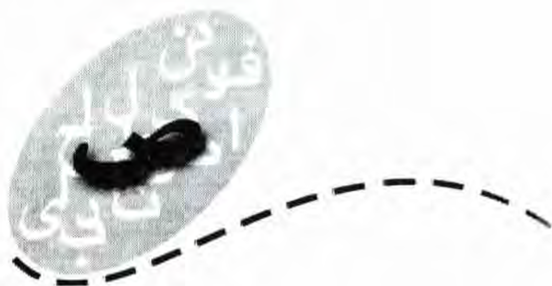
شوخی تلخ/زهرخند/تلخ‌خند **Black Humor**

شوخی تلخی است که حاصل مواجهه انسان با پوچی فریبها و خیالات باطل خود و ناساز بودن این تصوّرات واهی با جهان واقع می‌باشد و موجب خنده‌ای است دردناک که از موقعیّت غم‌انگیز و در عین حال مضحک زندگی بشر مایه می‌گیرد. در چنین وضعیّتی همانگونه که اوژن یونسکو، نمایشنامه*نویس معاصر و پوچ‌گرای (← تئاتر پوچی) فرانسوی می‌گوید، حوادث در عین خنده‌دار بودن، خشن، تکان‌دهنده و پوچ هستند.

اصطلاح انگلیسی black humor برابر نهاده واژهٔ فرانسوی humour noir است که به طور خاصّ به حالتی بین خنده و اندوه به هنگام تماشای نمایشنامه‌های پوچی اطلاق می‌شود. برای مثال وقتی تماشاچی نمایشنامهٔ در انتظار گودو/ ساموئل بکت را می‌بیند و درمی‌یابد دو آدم ولگرد و بی سروپا، منتظر رسیدن شخصی به نام گودو هستند و این گودو بناست مُنجی آنها باشد، از یکسو بر پوچی این تصّور واهی می‌خندد و از سوی دیگر به حال آن دو ساده‌اندیش خود فریب که

در واقع تجسّمی از وضعیّت خود او هستند، ترحّم می‌کند و از این بابت احساسی دردناک را تجربه می‌کند.

بسیاری از نویسندگان ادبیّات و تئاتر پوچ‌گرا پیرنگ* آثار خود را برپایهٔ چنین شوخی تلخی استوار کرده‌اند که از آن جمله می‌توان ادوارد آلبی، هارولدپینتر، و گانتِر گراس را نام برد.



صامت‌های هجائی (← هجائی)

صبغهٔ بومی (← صبغهٔ محلی)

صبغهٔ محلی، بومی **Local Colour**

صبغه یعنی رنگ، و صبغهٔ محلی یعنی رنگ و حال و هوای بومی. صبغهٔ محلی در ادبیات به معنی گنجانیدن خصوصیات ناحیه‌ای خاص در روایت است که با غرابت و ویژگی خود سبب جالب‌تر شدن آن می‌شود.

صبغهٔ محلی، به طور کلی تأثیری بر چگونگی پیرنگ* یا درک انگیزه‌ها ندارد بلکه صرفاً توصیف خصوصیات بومی، طرز لباس پوشیدن، و آداب و رسومی را دربر می‌گیرد که با کیفیتی برجسته و غریب، ارائه می‌شود. صبغهٔ محلی، در این حد فقط جنبهٔ تزئینی دارد.

در داستان*نویسی معاصر فارسی، داستان‌های صادق چوبک، احمد محمود، و امین فقیری هریک به گونه‌ای با صبغهٔ مناطق جنوب ایران در آمیخته‌اند. در آثار اینان، خصوصیات بومی و محلی در لهجهٔ آدم‌ها، طرز معیشت آنها، عشق‌ها و رنج‌هایشان کاملاً منعکس است. برای نمونه:

او وخ ننم سنار به من داد گف «برو واسیه خودت از زیر بازارچه نخودچی کشمش بخر. ننم دیگه منو دوس نداره. مرده‌رو دوس داره. او وخ باز بلقیس زد پس گردنم و پنجیرم گرفت گف «مثه ننهٔ ... شه» گف «کاکل زری تخم حرومه» گفت «ایشالا کُمش رو آب بگیره».

(سنگ صبور / چوبک)

از بین نویسندگان انگلیسی، آثار توماس هاردی و کیپلینگ هر یک مشحون به رنگ و بوی ناحیه‌ای خاص است: آثار توماس هاردی با صبغهٔ ناحیهٔ وسِکْس (wessex) و داستان‌های کیپلینگ با رنگ و بوی هندوستان در آمیخته‌اند. چنانچه در داستان، توصیف ناحیه‌ای خاص جزئی از کیفیت ذاتی ضروری آن اثر بشود و بر وابستگی آن ناحیه با اعمال داستانی (← عمل داستانی) تأکید بشود، آن را داستان محلی و ناحیه‌ای می‌نامند. (← رمان ناحیه‌ای).

صحنه / مکان و زمان **Setting**

در اصطلاح داستان*نویسی صحنه عبارتست از موقعیت مکانی و زمانی که عمل داستان (← عمل داستانی) در آن تحقّق می‌یابد. برای مثال، صحنهٔ رمان* **چشمهایش** / بزرگ علوی

در ایران و زمان آن پیش از سال ۱۳۲۰ شمسی است؛ وقایع رُمان در این ظرفِ مکانی و زمانی رُخ می‌دهد. عواملی که صحنهٔ داستان را تشکیل می‌دهند بدین قرارند:

- محّل جغرافیائی داستان با تَمام ویژگیهای آن.

برای مثال محلّ جغرافیائی داستان داش آکل / صادق هدایت، شهر شیراز است.

- زمان یا عصر و دورهٔ وقوع حادثه، مثل فصلی در سال، روزی در ماه و غیره... در داستان «داش آکل»، خواننده به طور ضمنی در می‌یابد که وقایع داستانی در دوره‌ای رُخ داده است که هنوز انتظامات و خدمات جدید شهری و کلانتری‌ها بوجود نیامده بوده و قُرق کردن چارسوها و محلّه‌ها به وسیلهٔ لوطی‌ها معمول بوده است.

- عناصر دیگری که در ساختن صحنه دخالت دارند عبارتند از کار و پیشهٔ شخصیّت*ها و عادات و راه و روش زندگیشان، همچنین محیط کلّی و عمومی شخصیّت‌ها مثل محیط مذهبی، فکری، روحی، اخلاقی، اجتماعی و شرایط و مقتضیات عاطفی و احساسی و خصوصیّات خُلقی.

امروزه، به سبب رشد و توسعهٔ علم جامعه‌شناسی، نویسندگان اهمیّت بسیاری برای تأثیر محیط بر شخصیّت‌های داستان قائلند زیرا داستان حتماً باید در جائی اتّفاق بیفتد و در زمانی به وقوع بپیوندد. از این نظر کاربرد درست صحنه بر اعتبار و قابل قبول بودن داستان می‌افزاید. نویسنده برای تحقّق حقیقت مانندی* داستان، باید مکان و زمان وقوع حوادث را طبیعی و واقعی تصویر کند. حتّیٰ در داستان‌های نماد*گرایانه و وهمی صحنهٔ داستان بر زمینهٔ واقعی و قابل قبول جریان دارد مثلاً صحنهٔ داستان بوف کور در شهر ری است.

نقش صحنه در ساختمان داستان تأثیرات مختلفی برجا می‌نهد. در پاره‌ای از داستان‌ها، صحنه از اهمیّتی بسزا برخوردار است و تأثیر بسیار نیرومندی برعمل و شخصیّت‌های داستان بر جای می‌گذارد. صحنه در داستان کوتاه* «گیله مرد» / بزرگ علوی چنین اهمیّتی دارد. موضوع داستان بر محور دستگیری مردی بلوچ توسط دو ژاندارم دور می‌زند. فضای بارانی و مرطوب شمال بر اعصاب مرد بلوچ چنان تأثیر می‌گذارد که او را به بیزاری و خشونت و آدمکشی وا می‌دارد.

در دسته‌ای دیگر، صحنه خود بازتاب عمل و شخصیّت‌های داستان است مثلاً درهم و برهمی اتاق خواب و به هم ریختگی و آشفتگی خانه خصوصیّت ساکنان آن را نشان می‌دهد.

در برخی داستانها نیز، صحنه متضمّن معنای عمیق و گسترده‌ای است و به منزلهٔ جزوی از عناصر حیاتی و سازندهٔ داستان عمل می‌کند مثلاً صحنهٔ رمان بوف‌کور همان قدر پر معناست که دیگر عناصر داستان و به اندازهٔ آن عناصر در ساخت و تکوین داستان نقش دارد.

داستان‌هائی نیز هستند که صحنه در آنها چون درونمایه* عمل می‌کند و بر سایر عناصر داستان تسلّط دارد مثل دوردنیا در هشتاد روز/ ژول ورن و خاک خوب/ پرل باک.

در آن دسته داستان‌ها که صبغهٔ بومی دارند آداب و رسوم محلّی و بومی سهم عمده‌ای در داستان دارد و در تشکّل ماجراهای آن نقشی اساسی و عمده ایفا می‌کند مثل داستانهای ویلیام فاکنِر امریکائی و توماس هاردی انگلیسی.

صحنه در داستان سه وظیفهٔ اساسی به عهده دارد:

۱. ایجاد محلّی برای زندگی شخصیّت‌ها و جریان وقایع داستان. برای نمونه محل وقوع حوادث و زندگی شخصیّتها در داستان «داش آکل» زمینهٔ مناسب را برای رشد و تحوّل شخصیّت‌ها و توجیهٔ وقایع داستان فراهم می‌آورد.

۲. ایجاد فضا و رنگ* یا حال و هوای داستان؛ حالت شادمانی و غم‌انگیزی، شومی، ترسناکی و حالت شاعرانه‌ای که خواننده به محض ورود به دنیای داستان حسّ می‌کند.

۳. بوجود آوردن محیطی که اگر بر رفتار شخصیّت‌ها و وقوع حوادث تأثیری عمیق و تعیین کننده برجا نگذارد، دست کم بر نتیجهٔ آنها مؤثّر واقع شود.

(عد)

در اصطلاح نمایشنامه*نویسی، صحنه به وسایل قابل رؤیت روی صحنه و زمینهٔ نمایشنامه اطلاق می‌شود.

صحنهٔ نمایش **Scene/Stage**

این واژه در اصطلاح به چهار معنی به کار می‌رود:

۱. در زبان یونانی قدیم به صحنهٔ نمایش **اسکنه (skene)** می‌گفتند. این اصطلاح دو مفهوم را در برداشت: الف) نام محلّ بسته یا چادری بود که بازیگران از آنجا برای تعویض جامه استفاده می‌کردند. ب) به معنی محلّ باریک اجرای نمایش* یا سکوی جلو چادر بود که بازیگران روی آن نمایش می‌دادند. بعدها به چنین مکانی **پروسکنیم (proskenium)** گفته شد که به معنی جلوصحنه بود. این همان جائی است که نام صحنه نمایش به معنی امروزی را به خود گرفت.

۲. محلّ داستان* در عمل نمایشی. برای نمونه صحنهٔ نمایشنامهٔ اودیپ شهریار/ سوفوکل روبه روی کاخ در شهر تِب است امّا صحنهٔ هاملت/ شکسپیر از اتاق پادشاه تا گورستان و پستوی گِرترود گسترده است. دورانی هم که عمل در آن زمان روی می‌دهد می‌تواند بخشی از صحنه باشد، مانند صحنهٔ سده‌های میانه، صحنهٔ سدهٔ هجدهم و مانند اینها.

۳. بخش فرعی یا بخشی از یک پردهٔ نمایشنامه یا یک واحد عمل نمایشی که در آن مرحله‌ای از عمل داستانی* یا تمامی اثر به انجام برسد. صحنه، جز اینها، برای اشاره به موقعیّتی که گمان می‌رود عمل در آن روی خواهد داد، به کار برده می‌شود. در سنّت نمایشی انگلیسی که با شکسپیر و نیاکان بلافصلش آغاز شد صحنه بخش متوالی عمل در مکانی ثابت بود. هنگامی که صحنه از بازیگران خالی می‌شد صحنه کاملی بود و می‌شد گمانَ برد که پیامد عمل در محّل دیگری روی خواهد داد. بنابراین در نمایشی مانند آنتونی و کلئوپاترا چهل‌ودو صحنهٔ جداگانه وجود دارد که برخی تنها یک یا دو گفتار را شامل می‌شود، در حالی که هریک از

این صحنه‌ها در مکان متفاوتی روی می‌دهد.
صحنه نمایش در تراژدی* نوکلاسیک (← نوکلاسیسیسم) بخشی از یک نمایشنامه بود که در طول آن ترکیب‌بندی شخصیّت‌های روی صحنه ثابت می‌ماند، یعنی هنگامی که یک شخصیّت مهّم صحنه را ترک می‌کرد و صحنه پایان می‌یافت و صحنهٔ تازه‌ای آغاز می‌شد. صحنهٔ نمایش فرانسوی در طول یک پردهٔ نمایشی* هرگز از بازیگر خالی نبود و هر پرده با توجّه به نقش‌ها از چهار تا هفت صحنهٔ مختلف نمایش تشکیل می‌شد.

در بسیاری از نمایشنامه‌های معاصر، صحنهٔ نمایشی جایگزین پردهٔ نمایش شده است. برای نمونه تِنِسی ویلیامز تمایل دارد که صحنه‌هایش را بی‌توجّه به پرده، پی‌درپی بنویسد به طور کلی نمایشنامه‌هائی که بر رویدادهای گوناگون بنا شده‌اند، مانند نمایشنامه‌های برتولت برشت همین شکل را دنبال می‌کنند.

۴. اصطلاح صحنه اغلب با صفت توصیفی برای شرح واحد نمایش به کار برده می‌شود؛ مانند صحنهٔ عشقی، صحنهٔ تفسیری، صحنهٔ انتقالی و مانند اینها.

(کن)

صفت‌شمار (← تنسیق‌الصفات)

صفت هُنری **Epithet**

صفت هنری بدان معنی است که صفت و ویژگی خاص شخص یا جانور یا شیئی‌ای را همراه با اسم آن شخص، حیوان، یا شیئی یا به جای آن به کار برند. برای نمونه به کسی که فرزوچابک است می‌گویند «علی تیزچنگ» یا به کسی که بیقواره بلند است می‌گویند «فلانِ دیلاق».

در اصطلاح بیان* فارسی صفت هنری غالباً با جایگزینی صفت به جای موصوف درست می‌شود. در این حالت صفت هنری خصلتی استعاری (← استعاره) پیدا می‌کند.

از بین شعرای ایرانی، فردوسی در شاهنامه از صفت هنری استفادهٔ شایانی کرده است. برای نمونه:

«چمانندهٔ دیزه» هنگام گرد
«چرانندهٔ کرکس» اندر نبرد
«فزایندهٔ باد» آوردگاه
«فشانندهٔ خون» ز ابر سیاه
«گرایندهٔ تاج» و «زرین کمر»
«نشانندهٔ زال» بر تخت زر

و:

طبقهای زرین و «پیروزه جام»
کمرهای زرین و «زرین ستام»
پرستار با طوق و با گوشوار
همان یاره و تاج گوهر نگار

پس از فردوسی، بیشترین کاربرد صفت هنری در اشعار منوچهری یافت می‌شود. برای مثال:

«یوزجست» و «رنگخیز» و «گرگ‌پوی» و «عزم تک» ببرجه «آهودو» و روباه حیله گوردن «رام زین» و «خوش عنان» و «کش‌خرام» و «تیزگام» «شخ نورد» و «راهجوی» و «سیل بر» و «کوهکن»

حافظ نیز در غزلیّات (← غزل) خود، از این نوع صفت بهره می‌گیرد. مثلاً استفاده از صفات «پیر گلرنگ من» به جای «شراب» و «ازرق پوشان» به جای «صوفیان» در بیت*

زیر:

پیر گلرنگ من اندر حق از رق‌پوشان
فرصت خبث نداد ورنه حکایت‌ها بود.

(مش)

در بلاغت* انگلیسی صفت هنری آنست که صفت ممیزهٔ چیزی یا شخصی را همراه با نام او یا به جای نام او به کار برند. مثلاً در عبارت «شیپورهای نقره‌ای صفیر» (silver snarling trumpets) (جان کیتز)، یا در عبارت (glittering forfex) که الکساندر پوپ در سُخره حماسهٔ به یغما رفتن جعد گیسو برای قیچی‌ای به کار می‌برد که به تعبیر او بارون (Baron) عمل شنیع! خود را (بریدن جعد گیسو) بوسیله آن انجام می‌دهد. از نمونه کاربردهای آن در زبان غیرادبی کاربرد عباراتی است نظیر «جان درازه» (long Jhon)، «آسیابان اَغْبَر» (خاک‌آلود) (Dusty miller)، «ریچارد شیردل» (Richard the Lion heart). به دلیل اینگونه کاربردها در زبان انگلیسی صفت هنری غالباً در مواردی چون سقط* و دشنام* یافت می‌شود.

نوع خاصی از صفت هنری را در ادبیات غرب **صفت هنری هومری (Homeric epithet)** می‌نامند. صفت هنری هومر ترکیبِ وصفی خاصی است که از اسم و صفت درست می‌شود مثل: «تیره و شرابی» و نیز: «شفقِ گلی پنجه»، «هکتور صاحب خودِ مشعشع»، «زئوس گرد کنندهٔ ابرها» و «ادیسهٔ خداگونه». وجه تسمیه این نوع صفت هنری آنست که هومر، شاعر یونان باستان به کرات از اینگونه ترکیبات در ایلیاد و ادیسه استفاده کرده است.

صفت هنری هومری (← صفت هنری)

صمیمیت (← خلوص)

صنایع بدیع / آرایه‌های سخن Figures of speech

بدیع در لغت نو بیرون آورنده، نوکننده، چیز نو بیرون آرنده، نو بیرون آورده و به معنی اسم فاعل و مفعول، نو پیدا شده، نو آئین، نو پدید کرده، نوباوه، حیرت‌انگیز و هر چیز اختراع شده، زیبا، جمیل، با طراوت و دل‌انگیز آمده است و دانشی که این نام را بر خودگرفته است از صناعات کلام و زیبائیهای الفاظ نظم* و نثر* بحث می‌کند. صنایع بدیع در ادب فارسی یکی از علوم بلاغی (← بلاغت) است که در آن از صنایع کلام و زیبائیهای الفاظ و آرایش سخن پس از حصول فصاحت و بلاغت در نظم و نثر بحث می‌شود.

به اعتبار تحقیقات مشهور، نخستین کسی که به این دانش توجه کرد و صنایع بدیعی را از متون استخراج نمود، عبداللّه المعتز (م.۲۹۶ هق) بود. همزمان با او، در قرن سوم هجری قدامه‌بن جعفر کتابی در فنّ بدیع نوشت مشتمل بر بیست نوع، و پس از او، ابو هلال عسگری (م. ۳۰۵ ه) برای صنایع بدیع سی و هفت قسم برشمرد. از آن پس علمای بدیع هر یک صناعاتی بر آن افزودند تا به حدود یکصد و پنجاه و چند صنعت بالغ گردید. (صا)

امروزه انواع صناعات بدیعی بر دویست و بیست صنعت بالغ می‌شود که بسیاری از آنها تکراری است. بعضی از مشهورترین صنایع بدیعی عبارتند از:

ارسال المثل*، استشهاد*، استطراد*، التفات*، تلمیح*، جناس* و...

شماری از مشهورترین کتب نوشته شده دربارهٔ صنایع بدیع فارسی عبارتند از:

مفتاح‌العلوم / سکاکی، مطول کشاف اصطلاحات الفنون و کشف الفنون و حدایق‌السحر فی دقایق الشعر / رشید وطواط، و ترجمان البلاغه / رادویانی و صناعات ادبی / جلال الدین همائی.

صاحب کشاف اصطلاحات الفنون گوید: بدیع من حیث المجموع بر علوم معانی* و بیان (← علوم بیانی) و بدیع هم اطلاق می‌شود. از اینرو می‌توان در معنی اخیر آن را برابر با بلاغت دانست.

آرایه‌های سخن یا صناعات بدیع در ادبیات فارسی بر دو دسته **آرایه‌های بیرونی** و **آرایه‌های درونی** تقسیم شده است: آرایه‌های بیرونی آنها هستند که «بیشتر پیکره سخن را زیبا و به زیور می‌گردانند...» (زسپ ۳ ـ ص ۴۲) مثل سجع*، ترصیع*، جناس*، اشتقاق*، قلب*، ردالعجز علی الصّدر*، عکس*، ردّالمطلع*، ردالقافیه*، ذوقافتین*، انواع تکرار*، اعنات*، و غیره. آرایه‌های بیرونی در حقیقت جنبهٔ بلاغی دارند و همانست که در اصطلاح ادب انگلیسی تحت عنوان آرایه‌های بلاغی شناسائی شده‌اند.

آرایه‌های درونی: همان صناعات معنوی و آرایه‌هائی هستند که «از معنا در واژه بر می‌آید» (زسپ ۳ ـ ص ۹۶) بطوریکه اگر ظاهر واژه دگرگون شود، باز آن آرایه از میان نرود. در اصطلاح ادب انگلیسی از صنایع بدیع (ornaments) مستقلاً بحث نمی‌شود امّا اینگونه صناعات را تحت عنوان کلی آرایه‌های سخن (figures of speech) نام می‌برند که خود بسیاری از مباحث علم معانی* و صناعات بلاغی را دربر می‌گیرد، دستهٔ اخیر غالباً تحت گروه آرایه‌های بلاغی* نامیده می‌شوند و شامل مباحثی چون پرسش بلاغی* التفات*، قلب*، و جمع* می‌باشد.

صنعت تبادر (← دلالت الزامی)

صنعت تحویل (← مدح شبیه به ذم)

صورت اَزَلی Archetype

اَزَلی در لغت به معنی دیرین، دیرینه، همیشگی، بی‌آغاز، قدیم، سرمدی، آنکه یا آنچه وی را اول و آغاز نباشد آمده و در اصطلاح، نظریه‌ای است که ریشه در مکتب مردم‌شناسی تطبیقی دانشگاهٔ کمبریج و در کتاب بیشه‌زار طلائی نوشتهٔ جی. جی. فریزر دارد که بیان کنندهٔ نظریات این شاخهٔ مطالعاتی است. نویسنده در این کتاب الگوهای نخستین اساطیر (← اسطوره) و شعائری را که به ادعای او در افسانه*ها و مراسم مردمانی با فرهنگ‌های بسیار متفاوت به صور گوناگون تکرار می‌شود، پی می‌گیرد. نظریهٔ صورت ازلی از سوئی نیز برخاسته از مکتب روانکاوی یونگ (C. G. Jung) است. یونگ، اصطلاح صورت ازلی را به معنی تصاویر و رسوبات روانی ناشی از تجارب مکرری که اجداد و نیاکان بشر از سر گذرانده‌اند به کار برد. بنا به عقیدهٔ یونگ این تصاویر بدوی، در ناخودآگاه قومی نسل بشر جا دارد و به شکل اسطوره، مذهب، خواب، اوهام شخصی و نمودهای دیگر در آثار ادبی انعکاس می‌یابند.

صورت ازلی با کتاب الگوهای صورت ازلی در شعر (*Archetypal Patterns in Poetry*) (۱۹۳۴) نوشتهٔ مادبودْکین به نقد ادبی راه یافت. از آن پس صورت ازلی در ارتباط با ادبیّات، به داستان‌ها (← داستان)، شخصیّت* و

تصاویری (← تصویر) عطف می‌شود که در آثار مختلف، در اسطوره‌ها و حتّی در احوال شعیره گونهٔ رفتارهای اجتماعی بازتاب یافته‌اند.

منظومهٔ دریانورد کهنسال سرودهٔ کالریج، شاعر رمانتیک (← رمانتیسم) انگلیسی را می‌توان در این زمینه به عنوان نمونه ذکر کرد. در این منظومه، دریانوردی پیر ماجرای یکی از سفرهای خود را باز می‌گوید. ماجرای سفر از این قرار است: راوی* یعنی دریانورد پیر با سایر دریانوردان در کشتی بادبانی سفر می‌کنند. در راه به پرنده‌ای دریائی به نام آلباتروس بر می‌خورند. آلباتروس آنها را دنبال می‌کند و آب و غذای خود را از آنان تأمین می‌کند. تا هنگامی که پرنده زنده است، کشتی به مدد باد موافق به راهش ادامه می‌دهد. امّا دریانورد پیر یک روز پرنده را شکار می‌کند. کشتن پرنده برای او و سایرین عقوبتی بس دردناک در پی دارد. باد از وزش می‌افتد، دریانوردان راه راگم می‌کنند و پس از روزها تشنگی و گرسنگی، همراهان پیرمرد یکی پس از دیگری می‌میرند. روزها دریانورد در زیر نگاه نفرین‌آلود مردگان تاب می‌آورد تا بالاخره، دمِ مرگ با چشم گشودن بر زیبائیهای طبیعتِ دریا و خواندن دعای خیر برای آنان، از مرگ می‌رهد، باران می‌بارد و کشتیِ گم کرده راه به مسیر صحیح می‌افتد.

سفرِ این منظومه را منتقدان، صورت ازلی سفری روحانی که هر انسانی تجربه می‌کند، تفسیر کرده‌اند؛ خود دریانورد نیز صورت ازلی انسانی است که پشت به خدا می‌کند. کمدی الهی / دانته نیز صورت ازلی چنین سفری است. سفر به جهان سُفلیٰ، صعود به دنیای علیا، جستجوی پدر، عصیانِ پرومته، الههٔ زمین و زن مرگ آفرین از دیگر درونمایه*هائی هستند که بر محور صورت ازلی قابل تفسیر*اند.

صورتگرائی روسی **Russian Formalism**

نوعی نظریه و تحلیل ادبی است که در دهه دوم قرن بیستم در مسکو و پراگ پدیدآمد. رهبران این نوع نظریه بوریس ایخنبام، ویکتور شکلوفسکی، و رومن یاکوبسن بوده‌اند.

صورتگرایان در درجه اول ادبیات را به منزله وجه خاصی از زبان می‌نگرند و اختلافی بنیادین بین کاربرد ادبی (شاعرانه) زبان و کاربرد معمول یا عملی آن قائل هستند. آنها نقش محوری زبان عادی یا عملی را انتقال پیام یا اطلاعات به شنوندگان از رهگذر ارجاع به موجود یا موضوعی در بیرون از زبان می‌دانند، حال آنکه زبان ادبی را برعکس، خودکفا می‌دانند زیرا نقش آن وابسته به ارجاعات بیرونی نیست بلکه وجه خاصی از تجربه را با جلب توجه ما به مؤلفه*های صورت و شکل* خود ارائه می‌کند، مؤلفه‌های خاصی مثل مناسبات متقابل بین نشانه*های زبانی. زبانشناسی* ادبیات با زبانشناسی زبان عملی از آنرو متفاوت است که قوانین آن در جهت تولید مؤلفه‌های متمایزی که صورتگرایان آن را ادبیت* می‌نامند قرار دارد.

بعضی از مفیدترین کارهای رومن یاکوبسن که ارزش آنها فراتر از حوزه صورتگرائی است شامل تجزیه و تحلیل

وزن* و تکرار اصوات در جناس آوائی* و قافیه* می‌باشد. این مؤلفه‌ها از نظر صورتگرایان جنبه زینتی ندارند بلکه موجب بازسازی زبان در سطح معنی شناسیک (← معنی‌شناسی)، صدا، و نحو* می‌گردد. صورتگرایان همچنین مشارکت مؤثری در نظریه‌های ادبیات داستانی منثور داشته‌اند (← ادبیات داستانی). در این مورد، بین داستان* و پیرنگ* تمایز وجود دارد. نویسنده مواد خام داستان را با استفاده از شگردهای مختلفی که توالی را بهم می‌ریزد و از عناصر داستان قالب زدائی و آشنائی زدائی* می‌کند، به پیرنگ* ادبی تبدیل می‌نماید.

نقد نوین* امریکائی گاه به دلیل آنکه مثل صورتگرائی اروپائی بر تحلیل اثر ادبی بعنوان یک هویت کلامی خودکفا و مستقل از شرایط روحی نویسنده یا جهان خارج می‌نگرد دارای نوعی ویژگی صورتگرائی محسوب می‌شود. همچنین، اصحاب نقد نوین امریکائی مثل صورتگرایان اروپائی شعر را بمنزله وجهی (← وجه) خاص از زبان می‌دانند که مؤلفه‌های متمایز آن بر حسب تقابلش با زبان علمی یا زبان عملی تعریف می‌شوند. (← نقد نوین)

(صص ۷۴-۲۷۲ GLT)

صور خیال (← تصویر)



ضدبنیان باوری (← پساساختگرایی)

ضدّ قهرمان Anti-Hero

چنانکه از این لفظ برمی‌آید، ضدّ قهرمان از حیث خصایل فردی نقطهٔ مقابل قهرمان در تعاریف کلاسیک (← کلاسیسیسم) است. قهرمان، شخصیّت اصلی* داستان* است که توانمندی انجام کارهای بسیار در او هست. در رمان* که قهرمان آن لزوماً آدم ممتاز و برجسته‌ای نیست، همچنان عنوان قهرمانی با تعبیری متفاوت به کار می‌رود. امّا در کنار اینگونه آثار، آثاری نیز هستند که به جای خلق قهرمان، به روایت* اعمال و افکار آدمهائی می‌پردازند که فاقد هرگونه خصلت قهرمانی هستند. این اشخاص در هیچ کاری موفّق نیستند؛ آنها آدمهائی تو سری خورده، افلیج، بی‌اراده، وامانده و عملاً علیل‌اند که بُرد اعمال و افکارشان منحصر به محدودهٔ وجودی خودشان می‌باشد.

داستان این شخصیّت*ها، داستان شکست و ناتوانی است. نخستین اثری که شخصیّت اصلی آن ضدقهرمان بوده دون کیشوت (۱۶۰۵) اثر سروانتس، نویسندهٔ اسپانیائی می‌باشد. شخصیت این داستان آدم خیالپرداز، جاه‌طلب و خود بزرگ‌بین امّا کم عقلی است که با خواندن قصّه*های پهلوانان افسانه*ای بدون داشتن درک مناسبی از موقعیّت زمان و مکان خود، می‌خواهد آن اعصار را با اَعمالِ (به زعم خود) قهرمانی زنده کند و البتّه همهٔ تلاشهایش در این راه بیهوده و عبث می‌ماند.

بعدها خلق اینگونه شخصیّت‌ها در آثار نویسندگان مختلف ادامه یافت. پس از دون کیشوت، لارنس اِشْتِرن، نویسنده انگلیسی در رمان* تریسترام شَنْدی شخصیّت اصلی خود را با این خصوصیّت برگزید. شخصیّت اصلی بیگانه/ آلبرکامو نیز ضدّ قهرمانی است که بدون هیچ اراده‌ای کاملاً تسلیم تمایلات و محرکات طبیعی خویش است.

در ادبیّات داستانی* ایران، در رمان شازده احتجاب/ هوشنگ گلشیری، شازده نمونه ضد قهرمان است. فخرالنساء نیز ضدّ قهرمان به شمار می‌آید زیرا با وجود آگاهی بر فساد درونی خاندانی که او نیز یکی از قربانیان قساوت آنهاست، قدرت انجام هیچ کاری را در جهت مبارزه با اوضاع و احوال موجود ندارد.

ضرب (← تکیه)

ضربآهنگ (← ایقاع)

ضربآهنگ فرازی (← ایقاع فرازی)

ضربآهنگ فرودی (← ایقاع فرودی)

ضرب‌المثل (← مثل سائر)



طبیعت نظام یافته (← نوکلاسیسیسم، ← تخییل)

طرح Sketch

طرح در لغت به معنی نقّاشی، صورت و پیکر است و در اصطلاح داستان* شکل خاصّی از داستان‌نویسی است که به طور مشخّص جنبهٔ توصیفی دارد. به تعبیری، طرح، داستان یا نمایشنامه*ای است که به لحاظ پیرنگ* گسترش نیافته‌اش نمی‌تواند در جرگهٔ هیچ یک از این دو نوع (← انواع ادبی) قرار بگیرد. تأکید طرح به جای وقایع و حوادث، براوضاع و احوال و بر چگونگی چیزی، مکانی، یا شخصیتی (← شخصیت) قرار دارد. طرح غالباً حول محور صحنهٔ مجرّدِ یا شخصیّت مجردی که خصوصیات ممتاز و قابل توجّهی دارد، می‌گردد و خصوصیّات آنها را توصیف می‌کند.

نویسندگان ایرانی کمتر به این شکل خاص داستانی توجّه کرده‌اند. نمونهٔ نه چندان درست طرح در داستانهای فارسی، قطعهٔ ویلان‌الدوله در مجموعهٔ یکی بود یکی نبود جمال‌زاده است. نویسنده در این طرح با توصیف ویژگیهای خُلقی و روانی ویلان‌الدوله، خصوصیت انگل‌وار شخصیّت او را ترسیم می‌کند و در آن هیچگونه حادثه‌ای رخ نمی‌دهد. امّا وقتی در پایان ویلان‌الدوله دست به خودکشی می‌زند، این داستان را دیگر نمی‌توان طرح قلمداد کرد.

در ادبیّات انگلیسی، نمونهٔ مشهورِ طرح مجموعهٔ طرح‌هائی است که چارلز دیکنز تحت عنوان طرح‌هائی از باز نوشته است.

طرح قافیه Rhyme Scheme

ترتیب قرار گرفتن قافیه*ها در هر واحد منظوم مثلاً بیت* یا پاره شعر* است. در شعر* فارسی، اشعار به طور کلّی براساس طرح قافیه‌هایشان به دو الیٰ سه دسته تقسیم می‌شوند: دستهٔ نخست که قافیه‌های متعدد و گوناگون دارد فقط شامل مثنوی* می‌شود با این طرح قافیه:

الف الف

ب ب

ج ج

والخ...

دستهٔ دوّم که یک قافیه در سراسر شعر تکرار می‌شود شامل قصیده* غزل* قطعه* ترجیع‌بند* و ترکیب‌بند* می‌باشد.

طرح قافیه در قصیده و غزل چنین است:

الف الف
ب الف
ج الف
د الف
الخ...
طرح قافیه در قطعه:
الف ق
ب ق
ج ق
و الخ...
طرح قافیه در ترجیع‌بند و ترکیب‌بند:
الف الف
ب الف
ج الف
د الف
الخ...
ق ق
ر ر
س ر
ش ر
ش ر
والخ...
ق ق

پاره‌ای رباعی* و دوبیتی* را نیز در این دسته قرار می‌دهند.

دستهٔ سوّم شامل مسمّطات (← مسمّط) است که خود طرح‌های متفاوتی از حیث قافیه دارند.

در عروض* انگلیسی نیز طرح‌های متنوّع قافیه سبب پیدایش قالب*های متنوّع شعر شده است (← غزلواره، پاره شعر).

طرح قافیهٔ دوبیتی، برای مثال چنین نشان داده می‌شود: a b a b. تکرار حروف، نشان دهندهٔ کلمات هم قافیه است.

طعنه (← آیرونی)

طلایه‌دار / پیشرو / آوانگارد **Avant-Garde**

در زبان فرانسوی Avant به معنی پیش و garde در اصطلاح نظامی به معنی نگهبان و محافظ است و اصطلاح Avant garde طلایه‌دار به معنی جلودار و پیش لشکر است.

معادل انگلیسی آن ریشهٔ فرانسوی دارد و در اصل از واژگان نظامیگری به وام گرفته شده است.

در اصطلاح ادبیّات، طلایه‌دار (پیشتاز) به آغاز کنندهٔ شیوه‌های نو در شعر و نویسندگی گفته می‌شود. این شیوه‌ها معمولاً بدعت*هائی را در زمینهٔ قالب* و صناعات ادبی در بردارد.

امروزه، شعرای سمبولیست (← سمبولیسم) چون ورلن، رَمبو، و مالارمه را شعرای طلایه‌دار (پیشتاز) بدعت‌های ادبی اواخر قرن نوزدهم می‌نامند.

نمایشنامه*نویسان تئاتر پوچی* نیز به نحوی از جمله پیشتازان ادبیّات نوین به شمار می‌آیند.

طَنز **Satire**

واژه‌ای عَرَبی است به معنی تمسخر و استهزاء و در اصطلاح ادب به آن دسته از آثار ادبی اطلاق می‌شود که با دستمایهٔ آیرونی* و تهکّم* و طعنه به استهزاء و نشان دادن عیب‌ها، زشتی‌ها، نادرستی‌ها و مفاسد فرد و جامعه می‌پردازد.

این کلمه برابر نهادهٔ واژهٔ satire است و کلمهٔ satire اصلاً از satire و satura در زبان لاتینی

اقتباس شده است و آن ظرفی پر از میوه‌های متنوّع بوده است که به یکی از خدایان فلاحت و زراعت هدیه می‌کرده‌اند.

برخلاف کمدی* که در آن خنده غایت و هدف می‌باشد، در طنز خنده وسیله‌ای برای بیان معایب و آگاه کردن اذهان نسبت به عمق رذالت‌ها و خبائث است. طنزنویس به ظاهر می‌خنداند امّا در باطن انسان را به تفکّر وادار می‌کند. او بدی‌ها را به شکلی اغراق* آمیز بزرگ جلوه می‌دهد تاکم اهمیّتی آن‌ها از بین برود و مرکز توجّه و اصلاح قرار گیرند زیرا تا انسان به زشتی اعمال خود پی نبرد، اصلاح نمی‌شود. همچنین اشاره و تنبیهی اجتماعی است که عُزلت و غفلت را مجازات می‌کند و هدف آن اصلاح و تزکیه* است نه ذَم و مردم‌آزاری. این نوع خنده، خندهٔ علاقه و دلسوزی است: ناراحت می‌کند امّا ممنون می‌سازد و کسانی را که معروض آن هستند به اندیشه و تفکّر وا می‌دارد.

در ادبیّات انگلیسی جاناتان سویفت (۱۶۶۷–۱۷۴۵) یکی از بهترین تعاریف طنز را به دست می‌دهد. او طنز را چنین می‌نامد: «آینه‌ای است که بینندگان آن عموماً چهرهٔ کسی جز خودشان را در آن کشف می‌کنند و همین علّت عمدهٔ استقبالی است که نسبت به طنز در دنیا وجود دارد و باز به همین خاطر است که کمتر کسی از آن می‌رنجد.»

در ادبیّات کلاسیک (← کلاسیسیسم) فارسی، طنز به صورت نوعی اثر مستقّل ادبی و مفهوم اصلاح‌گرانه بسیار نادر است. آنچه هست رگه‌هائی است از گفتار و حکایات طنزآلود که در کنار هجو* زندگی و رشد کرده است. قِدمت پاره‌ای از اینگونه حکایات (← حکایت) و گفتار تا بعضی متون اقوام آریائی که در توصیف خدایان این اقوام وجود دارد، می‌رسد. در زمان ساسانیان، مخصوصاً در وصف پادشاهی انوشیروان حکایاتی وجود دارد که می‌توان در آن‌ها رگه‌هائی از طنز یافت مثل داستان «خر مظلوم و زنجیر عدل انوشیروان»، یا حکایت «گردش انوشیروان در دشت و دیدن پیرمردی نودساله که گردوبُنی در خاک می‌نشاند» و یا داستان «کنیزکی که در مجلس شرابخواری انوشیروان دستش لرزید و شراب بر جامهٔ پادشاه بریخت.»

(«گفتاری بر طنز»/احمد کریمی حکاک)

تولّد حقیقی طنز، در دوران پس از اسلام و بخصوص طی قرن ششم و هفتم هجری در ادبیّات صوفیه رخ می‌دهد. حکایات طنزآمیز صوفیه هم چاشنی اجتماعی دارد و هم ذوق فلسفی. طنز اینان بازتاب عتابی (← عتاب) است که مجذوبان در جذبهٔ عرفانی نسبت به ذات حق ابراز کرده‌اند و حکایت از طغیان انسانی آگاه دارد که در برابر بی‌عدالتی‌های اجتماعی نمی‌تواند ساکت بنشیند. امّا هدف اعتراض در این طنز به جای آنکه حکومت‌های جبّار زمانه باشد، متّوجهٔ ذات حق است. در الهی‌نامه نمونه‌ای از اینگونه طنزهای فلسفی را به این مضمون* می‌توان یافت:

دیوانه‌ای به نیشابور می‌رفت دشتی دید پر از گاو پرسید اینها از آن کیست؟ گفتند: از آن عمید نیشابورست. از آنجا گذشت صحرائی دید پر از اسب. گفت: این اسبها از آن کیست؟ گفتند: از عمید. باز به جائی رسید با رمه‌ها و

گوسفندهای بسیار. پرسید این چنین رمه از کیست؟ گفتند: از عمید. چون به شهر آمد غلامان دید بسیار. پرسید: این غلامان از کیست؟ گفتند: بندگان عمیدند. درون شهر سرائی دید آراسته که مردم به آنجا می‌رفتند و می‌آمدند. پرسید: این سرای کیست؟ گفتند: این اندازه ندانی که سرای عمید نیشابورست؟ دیوانه دستاری بر سر داشت کهنه و پاره‌پاره. از سر برگرفت به آسمان پرتاب کرد و گفت: این را هم به عمید نیشابور ده از آنکه همه چیز را به وی داده‌ای.»

(شبد)

یک نمونهٔ دیگر از رساله دلگشای عبیدزاکانی:
دهقانی در اصفهان به خانهٔ خواجه بهاءالدین صاحب دیوان رفت. با خواجه سرا گفت که با خواجه بگوی که خدا بیرون نشسته است و با تو کاری دارد.
با خواجه بگفت. به احضار او اشارت کرد. چون درآمد پرسید که تو خدایی؟ گفت: آری. گفت: چگونه؟ گفت: حال آن که من پیش، دهخدا و باغ خدا و خانهٔ خدا بودم؛ نُوّاب تو، ده و باغ و خانه از من به ظلم بستدند، خدا ماند.

(ص ۲۳۶ الف‌الف)

دوران بیداری را باید دوران تکامل و بلوغ طنز در تاریخ ادبیّات ایران نامید. بررسی تاریخ تکوین طنز در ایران نشان می‌دهد که شرایط حاکم اجتماعی و وابستگی اکثر هنرمندان به دربار، مانعی عمده در راه رشد طنز بوده است و اگر بجز چند مورد استثنایی مثل موش و گربه/ عبید زاکانی، حکایات مّلانصرالدین و بعضی آثار محمّدحسین صفاعلی معروف به نبی‌السارقین در زمان مّلانصرالدین، کمتر می‌توان به طنز اجتماعی برخورد. در دوران بیداری، هم به لحاظ دگرگونی‌هائی که در ساختار* سیاسی - اجتماعی ایران حادث شد و هم به سبب رواج ساده‌نویسی در نثر* وسایل رشد و اعتلای طنز فراهم آمد و با آثاری چون چرندوپرند/ علی‌اکبر دهخدا، برخی اشعار ایرج‌میرزا، برخی آثار طالبوف، نسیم شمال و بعدها، محمّدعلی جمال‌زاده (یکی بود یکی نبود)، ذبیح بهروز و هدایت، و ایرج پزشکزاد طنز به مقام حقیقی خود که همانا اصلاح اجتماعی است، دست یافت. به این ترتیب پس از زمان بسیار طولانی آمیزش و همزیستی با هجو* که درونمایه* آن اَغراض شخصی و زبان آن دشنام و سَقَط* و پرده‌دری است، طنز از هجو جدا شد.

در ادبیّات غرب، سابقهٔ طنز به ادبیّات روم و یونان باستان می‌رسد. ظاهراً اوّلین شاعر طنزسرای یونان باستان، آرخی‌لوخی (قرن هفتم ق.) بوده است. کمدی*های آریستوفانس نیز لحنی طنزآمیز دارد. از دیگر پیشگامان طنز در روم و یونان باستان، لوسیلیوس، هوراس، جووِنال، و کنتیلیان بوده‌اند.

در ادبیّات انگلیسی طنز تا پیش از قرون وسطی، به صورت مستقّل وجود نداشته است امّا در آثاری که اصولاً طنز به شمار نمی‌آیند که گاه رگه‌هائی از گفتار و حکایات طنزآلود یافت می‌شود مثل حکایات کانتربری/ چاسر و پیرز پلومن/ لانگ لاند.

از اواخر قرن شانزدهم میلادی اوّلین اثر مستقل طنز با عنوان قطعه‌ای ناقابل برای ماءِس/ تومس لوج نوشته شد و آثار طنزآلود جان‌دان

و مارْستون به تأسیّ از طنز تلخ و گزندهٔ جووِنال پدید آمدند.

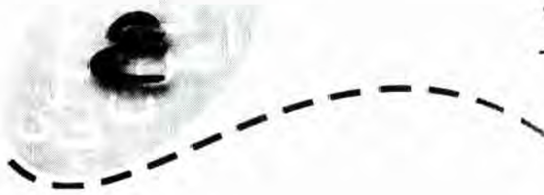
جان درایدن، شاعر قرن هفدهم، با خلق منظومه‌های اَبسالم و آکی توفِل و مَک فلَه کْنو بزرگترین طنزسرای عصر خویش شناخته شد.

دراواخر قرن هفدهم و بخش عمده‌ای از قرن هجدهم و در عصر روشنگری* طنز در ادبیّات انگلستان به اوج شکوفائی رسید. شعرا و نویسندگان عصر روشنگری که آرمانشان مبتنی بر اصلاح‌گری بود، طنز را وسیلهٔ مناسبی برای رسیدن به این هدف یافتند. دو چهرهٔ برجستهٔ طنز در انگلستان یعَنی جاناثان سویفت و الکساندر پوپ متعلّق به قرن هجدهم بوده‌اند؛ اوّلی طنزنویس و دوّمی طنزسرا. سویفت در سفرهای گالیور و دیگر آثار خود، غرور، بی‌رحمی و مناسبات سیاسی را به باد طنز می‌گیرد؛ و الکساندر پوپ در آثار خود مادّی‌گری، افراط کاری و ضعف شعرا و نویسندگان را موضوع طنز قرار می‌دهد. یکی از مشهورترین آثار وی در زمینهٔ طنز، سخره حماسهٔ* به یغما رفتن جعد گیسو می‌باشد.

در اواخر این قرن، چهره‌های دیگری چون هنری فیلدینگ و ساموئل جانسون آثاری در زمینهٔ طنز بوجود آوردند. با آغاز قرن نوزدهم، طنز مستقل رفته‌رفته، در آثار شعرائی چون براونینگ و تنی‌سون جای خود را به رگه‌هائی از طنز می‌دهد.

طنز روایتی در رمان* قرن بیستم، در آثار نویسندگانی چون آلدوس هاکِسلی (دنیای قشنگ نو) و جورج اورول (قلعهٔ حیوانات و ۱۹۸۴) متجلّی می‌شود.

طنز در روند تکاملی خود، معمولاً نمایانگر دو بینش متفاوت بوده است. براساس یک بینش، انسان ذاتاً موجودی پاک سرشت و نیکخواه است امّا به دلایل بسیار، نیکی فطری خود را از یاد برده است. در اینجا طنز با برجسته نمودن بدی‌ها و مفاسد، او را از این غفلت به در می‌آورد و به مسیر حقیقی و فطری‌اش رهنمون می‌شود. هوراس با طنز ملایم خود چنین عقیده‌ای را متجلّی می‌سازد. امّا براساس بینشی دیگر، بدی بر انسان غالب است و نیکی در وجود او نایاب. پیش کشیدن حقیقت به زبان طنز باعث می‌شود که انسان از گرایش به سوی زشتی‌ها و پلیدی‌ها دست بردارد. طنز خشک و گزندهٔ جوونال براساس چنین نظریه‌ای است که بی‌هیچ گذشتی بر بدیها می‌تازد.



عادت‌زدائی (← آشنائی‌زدائی)

عبرانیّت ـ هلنیسم **Hebraism-Hellenism**

این اصطلاح در نقد ادبی★ و اجتماعی به کار می‌رود.

اصطلاح عبرانیّت و یونانیّت را اوّل بارماثیو آرنولد، شاعر و منتقد انگلیسی در کتاب فرهنگ و هرج و مرَج (۱۸۶۹) به کاربرد تا دو نیروی حاکم بر انسان را توصیف کند. بنا به نوشتهٔ آرنولد هدف غائی یونانیّت آن است که هرچیز را آنگونه که هست ببیند و هدف غائی عبرانیّت، هدایت و اطاعت است. آرنولد ماهیّت یونانیّت را به منزلهٔ خودجوشی آگاهانه، و ماهیّت عبرانیّت را به منزلهٔ خرده‌بینی و سختگیری وجدان توصیف می‌کند.

به عقیدهٔ آرنولد، در انگلستان عنصر یونانیّت فدای تأکید بر عبرانیّت شده است حال آنکه این هر دو به یک اندازه برای حیات تکامل یافته در انسان ضرورت دارند.

(← آپولوئی ـ دیونوسی)

عِتاب **Apodioxis**

در لغت به معنی خشم گرفتن، ناز کردن، ملامت کردن، قهر، غضب، و ملامت است. در اینجا به مفهوم به تندی و پرخاش سخن گفتن است. برای نمونه:

جهانا چه بد مهرو بدخو جهانی
چو آشفته بازار بازارگانی
به هر کار کردم ترا آزمایش
سراسر فریبی، سراسر زیانی

منوچهری

و در انگلیسی:

Would any wise man ever have so said?
Were not ignorance the cause of this opinion, folly could not be the fruit.
(Henery peachman, the elder: *The Garden of Eloquence*)

عدالت ادبی **Poetic Justice**

از خصلتهای اخلاقی ادبیّات به شمار می‌رود. به موجب این خصلت، هر اثر ادبی در نهایت باید باز تابندهٔ روحیه‌ای عدالت‌خواهانه باشد به طوری که خُبث و بدطینتی به کیفر★ برسد و پاکی و نیکی پاداش نیکو ببیند.

این نظریه نخستین‌بار توسط توماس رایمر، ادیب قرن هفدهم در کتاب تراژدی‌های اعصار گذشته (۱۶۷۸) پیش کشیده شد امّا پیش از آن نیز همواره از آثار ادبی توقّع عدالت جوئی و عدالت‌خواهی رفته است.

عدالت ادبی نزد دسته‌ای از نویسندگان مثل اسکار وایلد، نویسنده و شاعر ایرلندی و دیگر طرفداران نظریهٔ هنر برای هنر* چندان مورد توجّه و اهمیّت قرار نگرفته است.

عَروض Prosody

در لغت به معنی شناختن اوزان (← وزن) و بحور اشعار و میزان سخن منظوم است که از وزن اشعار بحث می‌کند.

عروض بر وزن فعول کلمه‌ای است که در معنی اسم مفعول به کار می‌رود، یعنی معروض علیه شعر* است؛ شعر را بر آن عرضه کنند تا موزون و ناموزون آن از هم بازشناخته شود. در تعریف عروض می‌توان گفت: عروض یکی از اقسام علوم ادبی است که موضوع آن بحث در وزن (آهنگ) شعر* است و در مورد چگونگی ایجاز* وزن، انواع وزن، صحّت و سقم آن و برخی از شِگِردهای مخصوص کلام منظوم بحث می‌کند.

عروض را علم مسموعات خوانده‌اند تا مکتوبات، مثلاً نون تنوین را در افاعیل عروضی می‌نویسند تا مکتوب و ملفوظ اوزان در حروف یکسان باشد، و هاء غیرملفوظ را حساب نمی‌کنند. مقصود اصلی از این علم معرفت اجناس شعر و شناخت اوزان سالم و متکسّر است. بناء اوزان عروض فارسی و عربی بر فا، عین، لام است. برخی اصطلاحات عروض با موسیقی قدیم یکی است.

(فع)

در ادبیّات انگلیسی، علم عروض علاوه بر وزن، شامل مطالعه در دیگر جنبه‌های فنّی نظم چون قافیه*، پاره شعر* و جنبه‌های موسیقائی مثل جناس آوائی* هم می‌شود.

عشقنامه (← رمانس)

عصر آگوست Augustan Age

در دوران حکومت امپراتور آگوست (۱۴-۲۷ ق. م.) بر روم، نویسندگان و شعرای برجسته‌ای در روم پا به عرصه ظهور نهادند که از آن جمله ویرژیل ،هوراس، اووید، و تی‌بی‌لوس را می‌توان ذکر کرد.

در تاریخ ادبیّات انگلستان، چون تمایل عمومی اُدبا در دههٔ پایانی قرن هفدهم و در نیمهٔ نخست از قرن هجدهم بر پیروی از سبک* نویسندگان و شعرای روم باستان قرار گرفت، این دوره را عصر آگوست می‌نامند. از جمله نویسندگان انگلیسی در این دوران می‌توان جان‌درایدن، الکساندرپوپ، آدیسون، سویفت، گلد اسمیث، و تا حدودی، ساموئل جانسون را نام برد. اینان در آثار خود همچون نویسندگان کلاسیک (← کلاسیسیسم) اصولی چون هماهنگی، حسن‌تناسب* توازن و تعادل را رعایت می‌کردند.

این عصر را گاهی با دورهٔ حکومت ملکه آن (Ann)، یعنی سالهای (۱۷۱۴-۱۷۰۲) مقارن دانسته‌اند.

در تاریخ ادبیّات فرانسه، عصر آگوست به دورهٔ ظهور و شکوفائی نویسندگانی چون کورنی، راسین، و مولیر عطف می‌شود.

عصر احساسیگری Age of Sensibility

در تاریخ ادبیات انگلستان، این عصر زمان بین مرگ الکساندرپوپ (۱۷۴۴) تا انتشار کتاب بالادهای غنائی / ویلیام وردزورث (۱۷۹۸) را در برمی‌گیرد و چون مقدّمات ظهور رمانتیسم در این دوره فراهم آمده است، آن را گاه **دورهٔ پیش رمانتیک (Pre-Romanticism)** نیز نامیده‌اند.

خصوصیّات این دوران به اختصار عبارتند از همحسّی* شدید نسبت به ادبیّات و اساطیر (← اسطوره) قرون وسطی، گرایش به فرهنگ بدوی، روی آوردن به قالب*هائی چون بالاد* در شعر* و ادبیّات عامیانه*، ترک معیارهای نوکلاسیک‌ها (← نوکلاسیسیسم) مثل درستی، اعتدال و قضاوت، و جایگزین نمودن غرایز و احساسات به جای آن معیارها، گسترش ادبیّات احساسیگرانه و بالاخره اهمیّت دادن به نیروی تخیّل* به جای عقل سلیم. به طور خلاصه در این تغییر و تحوّل، طبیعت به جای عقل، خودجوشی به جای حسابگری، و آزادی به جای قید و بندهای پیشین مورد تأکید واقع می‌شود.

عصر احساسیگری، از یکسو به لحاظ آنکه نسبت به سُنن ادبی گذشتگان دید انتقادی دارد مکمّل دورهٔ روشنگری* است و از سوی دیگر به خاطر مخالفت با اصول موردپسند کلاسیک‌ها (← مکتب کلاسیسیسم) و جایگزین کردن قواعد نوینی به جای آن اصول، پیش درآمد رمانتیسم* به شمار می‌رود. شعرای این دوره مثل توماس‌گری و بِرنْز اشعار خویش را بر مبنای بیان احساسات و عواطف شخصی خویش سرودند و همین امر یعنی وارد شدن عواطف و احساسات فردی به دنیای شعر و ادبیات، طلیعهٔ ظهور تحوّل و دگرگونی در عرصهٔ ادبیّات و فلسفهٔ قرن هجدهم بود. قصیدهٔ* توماس‌گری با عنوان «مرثیه‌ای بر گورستان دهکده» نمونه‌ای از تبلور اینگونه احساسات فردی در شعر و گواهی بر این دگرگونی است. در این شعر، شاعر احساس و تفکّر فردی خود را هنگام گذر از گورستان بیان می‌کند. امّا این دگرگونی همچنان در قالب* سنّتی بیان می‌شود. (← شعر مکتب گورستان).

علاوه بر شعر، در حقیقت رمان* بیش از سایر انواع ادبی (← نوع ادبی) ظرفیت بیان احساسات فردی را داشت و از اینرو محل مناسبی برای تجلّی دیدگاههای احساسیگرانه در این عصر شد. رمان‌های پامِلا و کلاریسا۸ ریچاردسون و یک سفر احساساتی / لارنس اشترن نمونه‌هائی از مضامینی (← مضمون) را دربر دارند که در حوزهٔ داستان‌نویسی (← داستان) عصر احساسیگری رایج بوده است.

عصر انقلاب (← تاریخ ادبیات امریکا)

عصر بیزانس **Byzantine Age**

به دوران تسلّط امپراتوری روم بر بخش وسیعی از اروپا و آسیای صغیر اطلاق می‌شود که با حکومت کنستانتین اوّل (۳۳۷-۳۳۰ م.) آغاز شد و با سقوط قسطنطنیّه (استانبول کنونی) به دست عثمانی‌ها در زمان امپراتوری کنستانتین یازدهم (۱۴۵۳-۱۴۴۹ م.) خاتمه یافت. در تاریخ تمدّن غرب، از عصر بیزانس به عنوان عصر اعتلا و شکوفائی معماری و نقّاشی و دیگر جنبه‌های هنر و تمدّن یاد می‌شود.

عصر جاز (← تاریخ ادبیات امریکا)

عصر خِرَد (← نوکلاسیسیسم)

عصر ژاکوب **Jacobean Age**

در تاریخ اجتماعی انگلستان سالهای حکومت جیمز اوّل (۱۶۵۳ ـ ۱۶۲۵) را در برمی‌گیرد. این دوران مانند دوران الیزابت* از حیث فعالیّت‌های ادبی بسیار غنی بوده است. شخص پادشاه، حداقل چهارکتاب نوشت که

دوتای آن راجع به شعر* و شاعری بود. از نمایشنامه*نویسان برجستهٔ این دوران می‌توان ویلیام شکسپیر، بن‌جونسون، و وبستر را نام برد. جان دان و درایتون نیز از مشهورترین شعرای غنائی (← شعر غنائی) در این عصر بوده‌اند. در زمینهٔ نثر* فرانسیس بیکن و روبرت برتون از نویسندگان برجستهٔ عصر ژاکوب محسوب می‌شوند.

عطف به سابقه /اشاره پیشینه‌دار

Cataphora/Cataphoric Reference

Cataphora برگرفته از زبان یونانی و به معنی «عطف به سابقه» است. در اصطلاح سبک‌شناسی* به زنجیره‌های انسجامی در متن گفته می‌شود که بین اجزاء حاضر و اجزائی که بعداً می‌آیند برقرار می‌شود: مثلاً بین ضمیر و عبارت اسمی که بعداً می‌آید: «این چیزی است که من می‌خواهم، یک بشقاب خالی». یا «طاق باز در گوشه‌ای افتاده بود، یک توده کوچک درهم و برهم. وقتی مایکل پیش آمد هیکل کاملاً شکل گرفته یک انسان را دید». در متون ادبی، این حالت برای ایجاد دروایی یا هول و ولا* به کار می‌رود. (LT&C ص ۲۰۴).

عکس نحوی / تشابه‌الاطراف / تسبیغ / قلب نحوی

Chiasmus

بنیان این صنعتِ بلاغی (← بلاغت) نیز مانند تکرار نحوی بر قرینه‌سازی نحوی استوار است اما ترتیب اجزاءِ نحویِ قرینه در گروه‌های تکراری عکس یکدیگر قرار می‌گیرند؛ برای نمونه در تکرار نحوی گفته می‌شود:

من و او با هم بیرون رفتیم، من و او به دیگران به درود گفتیم، من و او به پیشباز آینده تاختیم.

همانگونه که پیداست سه جملهٔ قرینه ساختار*ی مکرر دارند:

نهاد مکرر + مفعول / وابسته فعلی / قید مکان + فعل

اما چنانچه این سه جمله به گونه‌ای قرار گیرند که جای اجزاء جمله در هر گروه عکس قبلی بشود عکس نحوی رخ می‌دهد:

من و او با هم بیرون رفتیم، به دیگران بدرود گفتیم، من و او، تاختیم به پیشباز آینده من و او.

در بلاغت فرنگی صنعت Chiasmus (مشتق از زبان یونانی به معنی متقاطع) نیز بر اینگونه قرینه‌سازی معکوس استوار است. برای نمونه:

work without show, and without pomp presides .

در جمله اول فعل (works) در ابتدا آمده و وابستهٔ فعلی (without show) پس از آن قرار گرفته، اما در جمله دوم وابسته فعلی (without pomp) در ابتدا قرار گرفته و فعل (presides) پس از آن.

همچنین:

A fop their passion , but their prize a sot.
A B B A

(Alexander Pope)

و. بی‌یتز در شعری این صنعت را به طرز کاملتری به کار می‌برد:

The years to come seemed waste of breath,
A B

A waste of breath the years behind
B A

Flowers are lovely ; love is flowerlike

(Coleridge / "Youth and Age")

این قسم عکس نحوی با آنچه در بدیع (← صنایع بدیع) پارسی تشابه‌الاطراف (تسبیغ) خوانده می‌شود برابر است:

دوباره باد بهار به باغ شد رهسپار
به باغ شد رهسپار نسیمی از هر کنار
نسیمی از هر کنار شد آشکارا چو پار
شد آشکار چو پار نوائی از مرغزار

فرصت شیرازی

و از شعر معاصر با اندکی تصرّف:

چرخ یک گاری در حسرت واماندن اسب
اسب در حسرت خوابیدنِ گاری‌چی
مرد گاری‌چی در حسرت مرگ

سهراب سپهری

و در این بیت*:

در پای کوی تو سر ما می‌توان برید
نتوان بریدن از سر کوی تو پای ما

که عکس نحوی با عکس لفظی* همراه است.

شاید بتوان این صنعت را قلب نحوی نیز نامید (← قلب).

عکس / وارونگی Antimetabole

در بدیع، صنعت عکس یا «طرد» یا «تبدیل» آن است که جای همه یا جای بعضی از کلمات یک قرینه را عکس کنند و قرینه دیگری را به وجود آورند. چنین تبدیلی را در صورتی باید صنعت به شمار آورد که با تغییر جای الفاظ، معنی نیز مبدل وارونه شود و معنی دیگر بدهد که بر رونق و شیوائی کلام افزوده شود.

نمونه‌های زیبا و هنرمندانه:

چنین است رسم سرای درشت
گهی پشت بر زین، گهی زین به پشت

فردوسی

سپاه ابر نیسانی، ز دریا رفت بر صحرا
نثار لؤلؤی لالا، به صحرا برد از دریا

مسعود سعد سلمان

نیم شب، پی گم کنان، تا کوی جانان آمدیم
همچو جان، بی‌سایه، همچون سایه بی‌جان آمدیم

خاقانی

گیرم که **برکنی دل سنگین ز مهر من**
مهر از دلم چگونه توانی که **برکنی**

سعدی

به عمری یک نفس با ما، چو **بنشینند برخیزند**
نهال شوق در خاطر چو **برخیزند بنشانند**

حافظ

و نیز:

تو از برای **عشقی** و **عشقی** از برای **تو**
من از برای در دم و درد از برای **من**

(امیرخسرو دهلوی)

در اصطلاح آرایه‌های بدیعیِ فرنگی antimetabole به پس و پیش کردن کلمات در ساختارهای* دستوری قرینه اطلاق می‌شود و می‌تواند برگردانِ مناسبی برای صنعت عکس یا وارونگی شمرده شود. برای نمونه در جملات زیر از ساموئل جانسون:

It ought to be the first endeavour of a writer to distinguish nature
from custom, or that which is established because it is right
from that which is right only because it is established.

شاهد دو جملهٔ: «آنچه که جا افتاده چون درست است از آنچه که درست است صرفاً چون جا افتاده» می‌باشد. و نیز در این جمله:

If any, for love of honouor, honour of love...
(George Puttenham /
The Art of English Poesie)

شاهد دو عبارت «عشق برای افتخار» و «افتخار برای عشق» است.

علاقه (← مجاز مُرْسَل)

علم‌الجمال (← علم‌زیباشناسی)

علم زیباشناسی / علم‌الجمال **Aesthetics**

علمی است که موضوع آن زیبائی و جمال است. این علم دوشاخهٔ عمده دارد: شاخهٔ فلسفی و شاخهٔ روانشناختی. در بخش فلسفی غایت علم‌الجمال آنست که با تعقّل و تفکّر استنتاجی، طبیعت هنر و زیبائی شناخته شود و رابطهٔ این دو با اموری چون حقیقت، خیر، و غیره معلوم گردد.

در شاخهٔ روانشناختی تأکید این علم بر مطالعه راجع به روند خلاقیّت در هنرمند و روند ادراک هنری در بیننده یا مخاطب هنرمند است.

اگرچه فلاسفه و حکما از دیرباز به بحث در ماهیّت زیبائی پرداخته‌اند، نمی‌توان آنان را صاحب علم و فلسفهٔ زیباشناسی دانست.

فلاسفهٔ قدیم، زیبائی را عموماً به صورت پراکنده، نظام نیافته و جدا از مفاهیم فلسفی دیگر مورد بررسی قرار داده‌اند. در نظریات افلاطون، ارسطو، کنتیلیان و دیگران بحث در باب زیبائی و هنر از قضاوت آنان ریشه می‌گیرد و مبنای این مباحث بر تمیز زیبا از نازیبا و شعر* از غیر شعر استوار است.

فلسفهٔ زیباشناسی به عنوان علمی مستقّل از قرن هفدهم و هجدهم در غرب پدید آمده است و همگام با تحوّل و دگرگونی در تفکّر و فلسفهٔ نوین متوجّه نقشی است که روح انسان در دریافت و بازتاب زیبائی ایفا می‌کند.

بحث در باب ماهیّت زیبائی، از زمان باستان تاکنون به طور عمده بر محور دو موضوع قرار داشته است: عدّه‌ای از حکما حقیقت زیبائی را عینی* و بیرونی می‌دانند و عدّه‌ای دیگر آن را ذهنی می‌پندارند. در این میان برخی نیز حقیقت زیبائی را حاصل عملکرد هر دوی این جنبه‌ها می‌دانند.

افلاطون، ارسطو، هگل، فِخْنِر، کروچه، و سانتایانا از جمله فلاسفه‌ای هستند که نظریات تأثیرگذاری در باب علم زیباشناسی ارائه کرده‌اند.

علم معانی / آرایه‌های بلاغی / آرایه‌های بیرونی
Rhetoricel Figures

معانی علمی است که از احوال الفاظ از حیث مناسبت آنها با مقتضیات مقام بحث می‌کند و به کمک آن کیفیت مطابقت کلام با قصد و غرضی که گوینده در پی آن است، شناخته می‌شود.

(زس)

گاه گوینده کلام خود را برای حسن تأثیر به اطناب* می‌گوید و در جائی، برعکس، حال و موقع ایجاز* را ایجاب می‌کند. گاه کلام را به سیاق پرسش بلاغی* طرح می‌کند و زمانی به سیاق خطاب (← التفات). در همهٔ این احوال، تأثیر موردنظر گوینده به سبب معانی مجازی (← مجاز) کلام عیناً حاصل نمی‌شود بلکه این تأثیر از نحوه تنسیق و تنظیم کلمات نشأت می‌گیرد، برای نمونه:

کی باشد و کی باشد و کی باشد و کی
مِی باشد و مِی باشد و مِی باشد و می
من باشم و من باشم و من باشم و من
وی باشد و وی باشد و وی باشد و وی

مولانا

If any, for love of honouor, honour of love...
(George Puttenham /
The Art of English Poesie)

شاهد دو عبارت «عشق برای افتخار» و «افتخار برای عشق» است.

علاقه (← مجاز مُرْسَل)

علم‌الجمال (← علم‌زیباشناسی)

علم زیباشناسی /علم‌الجمال **Aesthetics**

علمی است که موضوع آن زیبائی و جمال است. این علم دوشاخهٔ عمده دارد: شاخهٔ فلسفی و شاخهٔ روانشناختی. در بخش فلسفی غایت علم‌الجمال آنست که با تعقّل و تفکّر استنتاجی، طبیعت هنر و زیبائی شناخته شود و رابطهٔ این دو با اموری چون حقیقت، خیر، و غیره معلوم گردد.

در شاخهٔ روانشناختی تأکید این علم بر مطالعه راجع به روند خلاقیّت در هنرمند و روند ادراک هنری در بیننده یا مخاطب هنرمند است.

اگرچه فلاسفه و حکما از دیرباز به بحث در ماهیّت زیبائی پرداخته‌اند، نمی‌توان آنان را صاحب علم و فلسفهٔ زیباشناسی دانست.

فلاسفهٔ قدیم، زیبائی را عموماً به صورت پراکنده، نظام نیافته و جدا از مفاهیم فلسفی دیگر مورد بررسی قرار داده‌اند. در نظریات افلاطون، ارسطو، کنتیلیان و دیگران بحث در باب زیبائی و هنر از قضاوت آنان ریشه می‌گیرد و مبنای این مباحث بر تمییز زیبا از نازیبا و شعر* از غیر شعر استوار است.

فلسفهٔ زیباشناسی به عنوان علمی مستقّل از قرن هفدهم و هجدهم در غرب پدید آمده است و همگام با تحوّل و دگرگونی در تفکّر و فلسفهٔ نوین متوجّه نقشی است که روح انسان در دریافت و بازتاب زیبائی ایفا می‌کند.

بحث در باب ماهیّت زیبائی، از زمان باستان تاکنون به طور عمده بر محور دو موضوع قرار داشته است: عدّه‌ای از حکما حقیقت زیبائی را عینی* و بیرونی می‌دانند و عدّه‌ای دیگر آن را ذهنی می‌پندارند. در این میان برخی نیز حقیقت زیبائی را حاصل عملکرد هر دوی این جنبه‌ها می‌دانند.

افلاطون، ارسطو، هگل، فِخْنِر، کروچه، و سانتایانا از جمله فلاسفه‌ای هستند که نظریات تأثیرگذاری در باب علم زیباشناسی ارائه کرده‌اند.

علم معانی / آرایه‌های بلاغی / آرایه‌های بیرونی **Rhetoricel Figures**

معانی علمی است که از احوال الفاظ از حیث مناسبت آنها با مقتضیات مقام بحث می‌کند و به کمک آن کیفیت مطابقت کلام با قصد و غرضی که گوینده در پی آن است، شناخته می‌شود.

(زس)

گاه گوینده کلام خود را برای حسن تأثیر به اطناب* می‌گوید و در جائی، برعکس، حال و موقع ایجاز* را ایجاب می‌کند. گاه کلام را به سیاق پرسش بلاغی* طرح می‌کند و زمانی به سیاق خطاب (← التفات). در همهٔ این احوال، تأثیر موردنظر گوینده به سبب معانی مجازی (← مجاز) کلام عیناً حاصل نمی‌شود بلکه این تأثیر از نحوه تنسیق و تنظیم کلمات نشأت می‌گیرد، برای نمونه:

کی باشد و کی باشد و کی باشد و کی
مِی باشد و مِی باشد و مِی باشد و می
من باشم و من باشم و من باشم ومن
وی باشد و وی باشد و وی باشد و وی

مولانا

تکـرار* کـلمات و اطـناب کـلام، تأکـید موردنظر گوینده را میسّر می‌کند. و در بیت* زیر:

چو حورانند نرگس‌ها همه سیمین طبق بـر سـر
نـهاده بـر طـبق‌ها بـر ز زرسـا و سـاغرها

منوچهری

مصراع* دوم بـر سـبیل اطـناب است زیـرا معنی در مصراع اول تمام است.

در بلاغت* فارسی، در آغاز علم معانی بـا علم بدیع (← صنایع بدیع) یکی بوده است اما رفته رفته این دو از یکدیگر مجزا شده‌اند.

در اصـــطلاح ادب انگـلیسی آرایـه‌های بیرونی بخشی از مباحث علم مـعانی تـحت عنوان کلی آرایه‌های بلاغی نامیده می‌شوند. آرایه‌های بلاغی آن تـرفندهائی است کـه بـه موجب نظم و ترتیب قرار گرفتن کـلمات در جمله یـا عـبارت بـه ایـجاد تأثیری خـاص می‌انجامد و مباحثی چون التـفات*، پـرسش بلاغی*، قلب*، و جـمع را دربـرمی‌گیرد. بـه سخن دیگر rhetorical figures شامل جنبه‌های توأمان علوم مـعانی و صـنایع بـدیع فـارسی می‌شود. برای نمونه، در شعر زیر، تأکیدها و پژواکها حالتی را بـرمی‌انگـیزند کـه حـاصل تـرتیب قـرار گـرفتن کـلمات و لحـن* ادای آنهاست نه معنای مجازی کلمات:

T. What is it, Gwen, my girl? Why do you
- hover and haunt me?
W. You came by Cearwys,Sir?
V. I came by Cearwys,
W. There.
Some messenger there might have
-met you from my uncle.
T. Your uncle met the messenger-met me;
-and this the message:
Lord Beuno Comes tonight.
W. To night,Sir!
(Gerard Manley Hopkins / "St. Winefred's Well")

علوم انسانی (← اومانیسم)

عمل داستانی **Action**

فعلی است که در نـمایش* و داسـتان* روی می‌دهد و به پیرنگ* داستان جهت مـی‌دهد. عمل داستانی در نمایشنامه*، موضوع اصلی یا عصارهٔ مـطلبی است کـه مـنظور نـویسندهٔ نـمایش پـرورش دادن و نـتیجه‌گـیری از آن است. مثلاً تراژدی* مکبث/ شکسپیر، شرح فنا شـــدن سـرداری بـزرگ است کـه در دام جاه‌طلبی‌های خود اسیر می‌شود و در این راه هر جنایتی از دستش برآید انجام مـی‌دهد تـا بدانجا که به جزای افزون‌طلبی‌هایش یکسره نابود می‌شود.

همچنین در داستان و نمایشنامه*، بر کاری را گویند که از اشخاص سر می‌زند و پـیرنگ داستان را به سمت و سوی معیّنی پیش می‌برد. برای نمونه در نمایشنامهٔ مکبث، ظـاهر شـدن جادوگران بر مکبث، وسوسه کـردن او بـرای کشـتن پـادشاه و کسب جـانشینی او، کشـتن پادشاه به دست مکبث و کارهای دیگر او کـه منجر به فنایش می‌شود، همه عـمل داسـتانی محسوب می‌شوند.

کاربرد عمل داستانی معرّفی شخصیّت*ها و گسترش پیرنگ است. (← شـخصیّت‌پردازی، گفتگو)

عینی (← آفاقی)



غرور / نخوت Hubris

در تعریف و تشریح عوامل سازندهٔ تراژدی*، ارسطو غرور را به عنوان یکی از نقیصه‌های تراژیک (← نقیصهٔ تراژیک) نام می‌برد. غرور، نُقصانی است که موجب می‌شود قهرمان در تراژدیِ* یونان باستان از هشدار خدایان غافل شود و از قوانین و دستورات ایشان سر پیچی کند و دست به کاری زند که او را مستوجب کیفر* می‌کند. در این مورد برای مثال می‌توان به انگیزهٔ مخالفت کرئون با دختر برادرش، آنتیگون که خواهان بخاکسپاری جنازهٔ برادرش است (در نمایشنامهٔ آنتیگون/ سوفوکْل) اشاره کرد.

غریب (← وزن)

غزل Ghazel

غزل در لغت عَرَب «به معانی مختلف اما متشابه، سخن گفتن با زنان و عشق‌بازی و حکایت کردن از جوانی و محبت ورزیدن و وصف زنان به کار رفته است».

(ص ۱۱، سغدشف)

اما در زبان فارسی اصطلاح غزل بر اشعار غنایی (← شعر غنائی) به چند معنی اطلاق شده است:

۱ ـ «غزل به معنی مقطعات چندبیتی (← بیت) فارسی که ملحون بوده است. این نوع غزل ظاهراً در اوایل مقید به وزن* رباعی* بوده و سپس این قید حذف شده است.

غزل ملحون تا اواخر قرن پنجم مرسوم بوده است».

(همان، ص ۲۵)

دایم از مطربان خویش به بزم
غزل شاعران خویش طلب

فرخی

سراینده پی این غزل ساز کرد
دف و چنگ و نی را هم‌آواز کرد

فردوسی

هر دم غزلی دگر کند ساز
هم خوش غزل است و هم خوش‌آواز

نظامی

۲ ـ «غزل به معنی تغزّل (← شعر تغزّلی) قصیده*. این معنی تا قرن نهم و دهم معمول بوده است.»: نمونه:

گر چون تو به ترکستان ای ترک نگاری است
هر روز به ترکستان عیدی و بهاری است
ور چون تو به چین کرده ز نقاشان نقشی است
تنقاش بلا نقش کن و فتنه نگاری است

آن تنگ دهان تو ز بیجاده نگینی است
باریک میان تو چو از کتان تاری است
روی تو مرا روز و شب اندوه گساری است
شاید که پس از اندوه، اندوه گساری است
بر ماه ترا دو گل سیراب شکفته است
در هر دلی از دیدن آن دو گل خاری است
تو بار خدای همه خوبان خماری
وز عشق تو هر روز مرا تازه خماری است
از بهر سه بوسه که مرا از تو وظیفه‌ست
هر روز مرا با تو دگرگونه شماری است
سه بوسه مرا بر تو وظیفه‌ست ولیکن
آگاه نیی کز پس هر بوسه کناری است
ای من رهی آن رخ گلگون که تو گویی
در بزم امیرالامرا تازه نگاری است
یوسف پسر ناصر دین آن که مر او را
بر گردن هر زایرش از منت باری است

(سغدشف، ص ۴۱)

اما برای تغزل و غزل تفاوت‌هایی برشمرده‌اند، بدین شرح:

الف) «تغزل وحدت موضوع دارد و غالباً در آن یک امر توصیفی یا عشقی به صورت پیوسته‌ای بیان می‌شود حال آنکه در غزل اکثر ابیات لااقل ظاهراً ربطی به هم ندارند.» این امر در مورد غزل مکتب وقوع* که ابیات آن وحدت معنائی دارند، صدق نمی‌کند.

ب) «عشق مطرح در تغزل همیشه مادی و زمینی است و معشوق دارای حقیقت اجتماعی است. اما در غزل غالباً عشق معنوی و آسمانی است و معشوق جنبهٔ تقدس دارد.»

ج) «در تغزل غالباً وصال و شادی و شادکامی مطرح است» در غزل برعکس از هجران و فراق و اندوه سخن می‌رود. پس لحن* تغزل شاد و لحن غزل غمگنانه است.»

د) «قهرمان تغزل عاشق و قهرمان غزل معشوق است.

ر) «تغزل نوعی رئالیسم* سطحی است. غزل ظاهراً ضدرئالیستی است اما باطناً رئالیستی محسوب می‌شود.»

ز) «تغزل دارای سطح لفظی است اما غزل علاوه بر آن دارای سطح معنائی نیز هست. بدین معنی که با دانستن لغات، ابیات تغزل قابل فهم است. لیکن در غزل علاوه بر معنای ظاهری یک معنای باطنی نیز وجود دارد که غالباً مقصود شاعر نیز آن است.

س) «تغزل عقل‌گرا و غزل عشق‌گراست.»

ش) «تغزل برون‌گرایانه و غزل درون‌گرایانه است.»

ص) «زبان تغزل به سبک خراسانی» و زبان غزل به سبک عراقی* است.»

(همان، صص ۵۱-۵۰)

۳ـ «غزل به معنی شعر عاشقانه»

۴ـ «غزل به معنی مصطلح» (همان، ص ۲۵)

از نظر منشأ، بعضی محققین غزل را برخاسته از ترانه‌های عامیانه* می‌دانند و بعضی دیگر آن را برگرفته از تشبیب* یا نسیب* قصاید عربی گفته‌اند. دکتر سیروس شمیسا عقیده دارد که منشأ غزل را باید تغزل قصیده دانست.

اما از نظر شکل* ظاهری، «غزل عبارت است از چند بیت (معمولاً حدود هفت بیت) متحدالوزن» که دو مصراع* بیت اول با مصراع‌های دوم در ابیات بعد هم‌قافیه* هستند. «شاعر در بیت آخر (مقطع*) غزل، معمولاً اسم شعریِ خود را ذکر می‌کند و یا به

اصطلاح تخلّص* می‌کند.»

(همان، ص ۲)

از نظر تاریخی، نخستین غزل به شکل و معنی رایج در آثار شهید بلخی (وفات ۳۲۵) و بعد رودکی (وفات: ۳۲۹) یافت می‌شود.

اما غزل به طرز جدی با سنائی (قرن ششم) آغاز می‌شود. غزلیات سنائی بر دو دسته‌اند: دستهٔ اول همان حال و هوا*ی تغزلی را دارد که در غزلیات حافظ و سعدی به اوج خود می‌رسد و دستهٔ دوم اشعاری است عارفانه که بعدها در اشعار مولوی و حافظ به اوج خود می‌رسد. این دو دسته غزل تحت تأثیر دو دورهٔ زندگی شاعر بوده است: دوره اول که سنائی در غفلت بود و به مداحی پرداخته است و دورهٔ دوم که وی با تصوّف آشنا می‌شود.

قرن هفتم اوج غزل فارسی و کسادی قصیده است. غزل عارفانه و عاشقانه‌هایی که با سنائی شروع شده بود و هریک در مسیری جداگانه رشد کرد، در غزلیات حافظ به یکدیگر رسیدند و به اصطلاح «دایرهٔ غزل کلاسیک» بسته شد.

(همان، ص ۱۳۹)

در عهد شاهرخ (نیمه اول قرن نهم) غزل بیش از هر قالب شعری دیگری رایج بوده است و به طور کلی سه نوع غزل عاشقانه، عارفانه، و قلندرانه به چشم می‌خورد. در غزل عاشقانه این دوره، عاشق موجودی محروم و بدبخت است که آرزو می‌کند حتی سگ کوی معشوق باشد. (کاتبی، امیرشاهی) غزل عارفانه این دوره اغلب پر از اصطلاحات ثقیل عرفانی است (شاه نعمت‌الله ولی)، و غزل قلندرانه در وصف رندی و باده‌نوشی و تعریض* و کنایه* به زاهدان و صوفیان است.

غزل در نیمه دوم قرن نهم «مرتب‌تر و منظم‌تر هم شد، ابیات آن به حدود هفت نزدیک شد و تخلص از ملزومات آن گشت. صحت قوافی و عروض تکراری از مشخصات غزل این دوره است.»

(همان، ص ۱۵۰) (جامی، بابافغانی)

در دورهٔ عراقی، غزل. بین ۵ تا ۱۲ بیت دارد.

در دورهٔ مکتب وقوع، زبان غزل خالی از صنایع بدیعی (← صنایع بدیع) و اغراق* و به طور کلی بسیار ساده است؛ مشخصهٔ حقیقت‌نمائی* در این غزلیات بسیار قوی است؛ و زبان بسیار ساده و دارای سوز و گداز است.

وحشی بافقی

(همان، صص ۱۶۱-۱۶۰)

غزلِ سبک هندی (اوایل قرن یازدهم تا اواسط قرن دوازدهم) از نظر تازگی مضمون*، تکرار قافیه و لغات عامیانه و نیز استقلال معنائی تک‌بیت‌ها از غزل دوره‌های پیش از خود متمایز است. غزل سبک هندی در دافع «تک‌بیت‌ها و مفرداتی» است «که با رشته‌ای از قافیه و ردیف* به هم پیوسته شده و به شکل غزل در آمده‌اند.»

کلیم کاشانی و صائب تبریزی

(همان، ص ۱۷۰)

غزلِ دورهٔ بازگشت ادبی* (نیمه دوم قرن دوازدهم) مبتنی بر تقلید* از قدما نیست بلکه در مرحله اول عکس‌العمل در مقابل سبک هندی است. این غزل مجموعه‌ای است از

طرزهای مختلف؛ دارای زبانی روان و گزیده، مضامین گزیدهٔ قدما، کاملاً مبتنی بر عشق و عاشقی، تحت تأثیر سبک بابافغانی و وحشی بافقی.

غزلسرای شاخص: فروغی بسطامی

در دوران معاصر غزل به مضامین تازه‌ای روی آورد که موجب پیدایش انواع فرعی در آن شد: غزل وطنی (عارف قزوینی، فرخی یزدی، ابوالقاسم لاهوتی)؛ غزل تقلیدی (شهریار و رهی معیری)؛ غزل نو یا تصویری: که تحت تأثیر شعرنو* پدید آمد.

فریدون توللی، نادرپور، هـ. سایه

غزل در جریان رشد و تکامل خود از ۵ بیت تا ۱۴ بیت را دربر می‌گیرد.

گفتنی است که غزل به لحاظ مضمون و ساختار* با سانه* در منظومه‌سرائی فرنگی شباهت بسیار دارد. از اینرو در ترجمهٔ انواع سانه از اصطلاح غزل استفاده شده است (← غزل روستائی).

غزل روستائی Idyll

در زبان یونانی idyll به معنی تابلو و تصویر کوچک است و در اصطلاح ادبیات فرنگی، شعر* شاد و سادهٔ روستائی و شبانی (← شعر روستائی و شبانی) را گویند. این نوع شعر کیفیّتی غنائی (← شعر غنائی) دارد و گوینده در آن راجع به احساسات و تألّمات خود سخن می‌گوید. از اینرو اطلاق غزل* به لحاظ جنبهٔ غنائی آن، بر این قسم شعر بلامانع به نظر می‌رسد.

درونمایه* غزل روستایی برمحور توصیف مناظر روستا و زندگی بی‌آلایش شبانان و گریز از آنچه به نحوی با تمدّن مربوط می‌شود، دور می‌زند. شعر روستائی از ابداعات (← ابداع) تئوکریتوس، (قرن سوم ق. م.) شاعر یونان باستان می‌باشد.

در دوران کلاسیک (← مکتب کلاسیسیسم)، غزل روستائی با گفتگوی شبانان* یکی بوده است امّا از دوران رنسانس* این دو از یکدیگر مجزّا شدند.

یکی از نمونه‌های برجسته غزل روستائی در ادبیّات انگلیسی، شعر "Shepherd to His Love The Passionate" سرودهٔ کریستوفرمارلو است که قسمتی از آن در زیر نقل می‌شود:

Come live with me and be love,
And we will all the pleasures prove,
That valleys, groves, hills, and fields
Woods, or steepy mountain yields.

And we will sit upon the rocks,
Seeing the shepherds feed their flocks,
By shallow rivers to whose falls
Melodious birds sing madrigals.

ترجمه:

بیا با من بمان و عشق بمان
تا ما همهٔ خوشی‌هائی را
که دره و دشت و کوه و صحرا
و جنگل، یا کوه‌های پرنشیب به ما می‌دهند،
متجلی سازیم.
و ما می‌نشینیم بر صخره‌ها
شاهد چرانیدن رمه‌ها می‌شویم
در کنار رودخانه‌های کم‌عمقی که همواره با جاری آنها
پرندگان نغمه‌سرائی می‌کنند

بعدها محتوای غزل روستائی دستخوش تغییراتی شد. ویلیام وردزورث، شاعر رمانتیک (← رمانتیسم) قرن هجدهم، به جای پیروی از مضمون* شاد و فارغ از اندوهٔ

غـــزل‌های روســـتائی ســنّتی (← ســـنّت) مضامینی چون کار و اندوه را در ایـن قـالب* سرود. برای مثال در شعر The Solitary Reaper ضـمن تـصویر کـردن (← تـصویر) مـحیط روستا دختری را در حین کار چنینَ توصیف می‌کند:

Behold her, single in the field,
You solitary Highland Lass!
Reaping and singing by herself;
Stop here, or gently pass!

Along, she cuts and binds the grain,
And sings a melancholy strain,
O listen! for the Vale profound
Is overflowing with the sound.

تنی‌سون، شاعر قرن نوزدهم نـیز در شـعر Idylls of the King به طور کـلی عـناصر شـعر روستائی را حذف می‌کند و به جای توصیف مناظر روستا، بـه تـوصیف اعـمال پـادشاهی سلحشور در عصر سلحشوری می‌پردازد.

غزل مستزاد (← مستزاد)

غزلواره / سانِه / سانِت **Sonnet**

در ادبیّات غرب، غزلوارهٔ قالبی (← قالب) در شعر* است که مـعمولاً از چـهارده سـطر بـه وزن* آیـمبیک پـنج‌پایه (← پـایه) تشکـیل می‌شود و موضوع آن عاشقانه است.

غزلواره (سانه) به لحاظ طرح‌های مـتنوّع در قافیه (← طرح قافیه) شکل‌های متنوّعی دارد. شکل اصلی آن همان است که در قرن سیزدهم مـیلادی تـوسّط پـترارک و دانـته، دو تـن از شعرای ایتالیائی رواج یافت و بعدها الگـوی اشعار عـاشقانه در دوران رنـسانس* گـردید. غزلوارهٔ پـترارکـی از چـهارده سـطر تشکـیل می‌شود که به دو **دستهٔ هشت سطری (octave) یا اکتاو و شش سطری یا سستت (Sestet)** تـقسیم مـی‌شود. طرح قافیه‌ها در **اکتاو** به صورت a a b b a a b b است و در **سِسْتِت** معمولاً به صورت cde cde می‌باشد. اکتاو عموماً درونمایه* یا گرهٔ شعر را در بـرمی‌گیرد و در سِسْـتِت گـرهٔ شـعر بـاز می‌شود.

غزلوارهٔ پترارکی در نیمهٔ اول قرن شانزدهم، تــوسط ســرتوماس ویــات و بــه واســطهٔ ترجـمه‌های او از غـزلواره‌هـای پـترارک بـه ادبیّات انگلستان راه یافت. برای نمونه:

I find no peace and all my war is done;
I fear and hope, I burn and freeze like ice;
I fly above the wind, yet can I not arise,
And naught I have and all the world I seize on;
That looseth nor locketh holdeth me in prison,
And holdeth me not yet can I scape nowise;
Nor letteth me live nor die at my devise,
And yet of death it giveth none occasion.
(Octave)

Without eyes I see, and without tongue I plain;
I desir to perish, and yet I ask health.
I love another, and thus I hate myself;
I feed me in sorrow, and laugh in all my pain.
Like wise dipleaseth me both death and life,
And my delight is causer of this strife.
(Sestet)

هنری هوارد، شاعر دیگر انگلیسی در قرن شانزدهم، در سانه‌های خود طرحی مـتفاوت بــه کــار گــرفت کـه از سـه دوبیتی* ویک مزدوجه* تشکیل می‌شد. طرح‌قافیه در ایـن غزلواره‌ها به صورت ab ab ab ab ab ab cc بوده است. شکل غزلوارهٔ هوارد شکل غزلوارهٔ انگلیسی را تـثبیت کـرد. بسـیاری از شـعرای انگـلیسی اشـعار عـاشقانهٔ خـود را در قـالب غزلواره سروده‌انـد کـه از آن جـمله مـی‌توان اسپنسر، سرفیلیپ سیدنی، ویلیام شکسـپیر، وجان میلتون را نام برد. برخی از این شعرا در

غزلواره تغییراتی متناسب با سلیقهٔ خود ایجاد کرده‌اند که سبب پیدایش قالب‌های متنوّع غزلواره شده است.

غزلواره یا سانه اسپنسری **Spenserian Sonnet**

غزلواره*ای است که طرح قافیهٔ* آن به صورت a b a b b است.

آن را غزلواره (سانهٔ) زنجیره‌ای نیز می‌گویند. در غزلوارهٔ اسپنسری معمولاً میان دستهٔ هشت‌تائی* و دستهٔ شش‌تائی* وقفه*ای وجود ندارد. این قالب* را ادموند اسپنسر، شاعر قرن شانزدهم رواج داد. برای مثال:

One day I wrote her name upon the strand,(a)
But came the waves and washed it away: (b)
Agayne I wrote it with second hand. (a)
But came the tyde, and made my payne his pray. (b)
Vayne man, sayd she, that doset in vaine assay (b)
A mortall thing so to immortalize! (c)
For I my selve shall lyke to this decay, (b)
And eek my name bee wyped out lykewise. (c)
Not so, (quod I), let baser things devize (c)
To dye in dust, but you shall live by fame: (d)
My verse your virtues rare shall eternize, (c)
And in the hevens wryte your glorious name; (d)
Where, whenas death shall the world subdew, (e)
Our love shall live, and later life renew. (e)

(*Amoretti*)

غزلواره یا سانه شکسپیری

Shakespearean Sonnet

در ادبیّات انگلیسی شعر*ی عاشقانه است که از چهارده سطر به وزن* آیمبیک پنج‌پایه (← پایه) تشکیل شده است و به سه دوبیتی* و یک مزدوجه* تقسیم می‌شود. طرح قافیه* آن معمولاً abab, cd cd, efef, gg می‌باشد. شکسپیر نیز مانند بسیاری از سانه‌سرایان، مزدوجهٔ آخر را به بیان درونمایهٔ* اصلی اختصاص می‌داد.

برای نمونه:

Weary with toil, I heast me to my bed.
The dear repose for limbs with travel tired;
But then begins a journey in my head,
To work my mind, when body's work's expired:
For then my thoughts, from far where I abide
Intend a zealous pilgrimage to thee,
And keep my drooping eyelids open wide,
Looking on darkness which the blind do see
Save that my soul's imaginary sight
Presents thy shadow to my sightless view,
Which like a jewel hung in ghastly night,
Makes black night beauteous and her old face new.
Lo! Thus, by day my limbs, by night my mind,
For thee and for myself no quiet find.

ترجمه:

خسته از کاری شدید بر تختخوابم می‌روم
تا به خوابی خستگی از دست و پاهایم برم
در همین هنگام لیکن بعد از آن کار شدید
یک سفر با فکر من در پیش رو دارد سرم
بعد از آن فکرم ز جایی کاستم از راهی بعید
قصد دیدارت کند چون زائری عزم حرم
زین جهت مژگان من کز خستگی از پا فتند
تا سحر بازند و چون کوری به شب من بنگرم
جز خیالین چشم روحم سایه‌ات حاضر کند
تا که کم سو دیده‌هایم بیند آن را در برم
چون جواهر سایه‌ات بر این شب مرگ‌آفرین
گردَد آویزان، کند زیبا شب هول‌آورم
پس به روز اعضای جسمم، در شب این افکار من
در تب و تاب من و تو می‌دَوَند ای یاورم

ترجمهٔ بهنام مقدم. غش

غزلواره / سانهٔ میلتونی **Miltonic Sonnet**

غزلواره*ای است که در آن دستهٔ هشت

سطری (octave) به تبعیّت از غزلوارهٔ پترارکی دارای طرح قافیهٔ* a bba abba است امّا وقفه‌ای* در ابتدای دستهٔ شش سطری (sestet) وجود ندارد و دستهٔ شش‌تائی معمولاً طرح قافیه‌ای به صورت cd cd cd دارد. ایَن شکل غزلواره را جان میلتون، شاعر قرن هفدهم، رواج داده است. برای نمونه:

Avenge, o Lord, thy slaughtered saints, (a)
whose bones
Lie scattered on the Alpine mountains cold;(b)
Even them who kept thy truth so pure of (b)
old,
When all our fathers worshipped stocks and(a)
stones,
Forget not; in thy book record their groans,(a)
Who were thy sheep, and in their ancient (b)
fold
Slain by the bloody Pie montese that rolled(b)
Mother with infant down the rocks. Their (a)
moans
The vales redoubled to the hills, and they (c)
To heaven, They martyred blood and ashes(d)
sow
O'er all th' Italian fields, where still doth (c)
sway
The triple tyrant, that these may grow (d)
A hundredfold, who having learnt thy way, (c)
Early may fly the Baby lonian woe. (d)
"On the Late Massacre in Piedmont"

غُلُو Bombast

غلو در لغت به معنی گذشتن چیزی از حد، تجاوز کردن از حد، تجاوز، گزافکاری، مبالغه است و چنانست که مدعای متکلم برحسب عقل و عادت هردو محال باشد.

در علم بدیع (← صنایع بدیع) غُلّو یکی از مراتب سه گانه زیاده‌روی در وصف است؛ مرتبه اول مبالغه* است و مرتبه دوم اغراق*. مبالغه دونِ اغراق است، و اغراق دونِ غلو. تفکیک این سه از هم امری مشکل است، خاصه تفکیک اغراق از غلو. مبالغه، افراط در وصف است چنانکه از امکان عقلی و عادی خارج نباشد:

دو پاکیزه پیکر چو حور و پری
چو خورشید و ماه از نکو منظری
دو صورت که گفتی یکی بیش نیست
نموده در آئینه همتای خویش

سعدی

اغراق، افراط در وصف است به قسمی که عقلاً ممکن ولی عادتاً ممتنع باشد:

چو بوسید پیکان سرانگشت او
گذر کرد از مهره پشت او

فردوسی

یا

شود کوه آهن چو دریای آب
اگر بشنود نام افراسیاب

فردوسی

دلاور ز گفت پدر چون هژبر
یکی نعره زد کآب خون شد در ابر

اسدی طوسی

غلو مانند اغراق، از صور مجاز* هائی است که بیشتر در حماسه* مورد استفاده قرار گرفته است. پس از حماسه بیشترین مورد استفاده از غلو را می‌توان در سخره حماسه* و دیگر انواع ادبیات غیرجدی جستجو کرد. برای مثال، موش و گربه/ عبید زاکانی اصلاً بر مبنای غلو نسبت به جنگ بین موش‌ها و گربه نوشته شده است.

در زبان انگلیسی، اصطلاح bombast در اصل به معنی لائی و پنبه‌ای است که در دوخت لباس به کار برند. اما در نمایشنامه*های دوران الیزابت* این واژه به معنی سخنان

گزافه و گزافه‌گوئی به کار رفته است، برای نمونه:

Jove, viewing me in arms, looks pale and wan,
Fearing my power should pull him from his throne.
Where'er I come the Fatal Sisters sweat,
And grisly Death, by running to and fro,
To do their ceaseless homage to my sword.
And here in Afric, where it seldom rains,
Since I arrive'd with my triumphant host,
Have swelling clouds, drawn from wide-gasping wounds,
Been of resolve'd in bloody purple showers,
A meteor that might terrify the earth,
And make it awake at every drop it drinks.
(Marlow/*Tamburlaine the Great*)

غلو در اصطلاح علم قافیه* از عیوب قافیه باشد و آنست که حرف رَوی (آخرین حرف اصلی کلمهٔ قافیه، مانند تاء در کلمات دست و هست) را در یک جا ساکن و در جای دیگر متحرک بیاورند. (← قافیه)

غلیان (← خودجوشی)

غمنامه **Lament**

قسمی شعر* غیر روایتی (← شعر روایتی) است که شاعر تحت تأثیر اندوه عمیق نسبت به گذشت عمر و سپری شدن روزهای خوش یا از دست دادن عزیزی می‌سراید. نمونه‌های بسیاری از غمنامه را می‌توان در مراثی (← مرثیه) و دیگر اشعار غنائی (← شعر غنائی) فارسی جستجو کرد.

از نمونه‌های معاصر، شعر «آن روزها»ی فروغ فرخزاد را می‌توان نام برد.

در ادبیات انگلیسی قدیم (قرن دهم)، شعر «سرگردان» نمونه برجسته غمنامه است. در این شعر ملازمی بر مرگ ارباب خود مرثیه سروده است. عنوان سرگردان به لحاظ وضع زندگانی کسانی انتخاب شده که پس از مرگ ارباب خویش، از هر دری نومید شده و دیگر زندگی با امن و آرامش برای آن‌ها امکان‌پذیر نبوده است. این کسان از هر دری رانده می‌شوند و خود نیز شرم دارند که پس از مرگ ارباب خویش نزد دیگری به ملازمت بروند و مانند مردم سرگردان زندگی را به سختی و مرارت می‌گذرانند.

(تا)

از نمونه‌های متأخّر غمنامه در ادبیّات انگلیسی شعری است که شلّی شاعر رمانتیک (← رمانتیسم) قرن نوزدهم، در حسرت ایّام از دست رفته سروده است:

O world! O life! O time!
On whose last steps I climb,
Trembling at that where I had stood before;
When will return the glory of your prime
No more-Oh, never more!
"Lament"

(← سوکنامه)

غیرشخصی (← آفاقی)

ف

فابل (← اضافه تمثیلی)

فابْل / فابلیو Fabliau

در اصطلاح ادبیّات غرب بـه حکـایت★هـای کـوتاه، مـفرّح و مـنظومی (← نـظم) اطـلاق می‌شود که بر وزن★ هشت هجائی (← هجا) سـروده شـده است و مـتشکّل از سـیصد الیٰ چهارصد سطر باشد. این نوع ادبی (← انـواع ادبی) بین سـالهای ۱۴۰۰–۱۱۵۰ مـیلادی در فـرانسـه پـدید آمـد. مـوضوع فـابْل مـعمولاً بــرگرفته از زنـدگی مـردمان طـبقهٔ مـتوسّط اجتماع بوده است. در این حکایات مسـائلی چون قِداسَت کشیش‌ها و نجابت زنان به بـاد تمسخر و استهزاء گرفته می‌شود.

از نـمونه‌های فـابلیو در ادبـیّات انگـلیسی «حکـایت آسـیابان» و «حکـایت کـدخدا» در حکایتهای کانتربری/ چاسر قابل ذکر است.

فابلیو (← فابل)

فاجعه / مصیبت Catastrophe

فاجعه در لغت به معنی مصیبت و بلا است و در آخرین و بزرگترین حادثهٔ مـصیبت‌بار در سیر تراژدی★ است. فاجعه مرحله‌ای است که به مـوجب آن قـهرمان تـراژدی★ بـه نـحوی قربانی می‌شود و عمل نمایشنامه★ به سـامان می‌رسد. در نمایشنامهٔ هـاملت، فاجعه با مرگ هاملت، عمویش کلادیوس، مـلکه، و لائرتِس تکوین می‌یابد. در نمایشنامهٔ اشباح/ هـنریک ایبسن، مادری برای آنکه پسرش به انحرافات اخلاقی پدر مبتلا نشـود، او را از کـودکی بـه پاریس می‌فرستد تـا در آنـجا در رشـتهٔ هـنر تحصیل کـند. پس از سـالها وقـتی پسـر بـاز می‌گردد، زن با این احساس که توانسته است راز خـانوادگـی‌اش را پـنهان دارد و بـا مـرگ شوهر، جای نگرانی برایش باقی نمانده است، از او بـه گـرمی اسـتقبال مـی‌کند. امّـا در پـی حوادثـی چـند زن در مـی‌یابد کـه تـلاش او بــیهوده بــوده است. در صـحنه (← صـحنهٔ نمایش) آخر پسر اعتراف می‌کند که مبتلا بـه بیماری سیفلیس است. مادر می‌دانـد او ایـن بیماری را از پدر به ارث برده است. در پی این اعتراف، تشنّج دردناکی پسر را فرا می‌گیرد و در آن حال ملتمسانه از مادر می‌خواهد تا به او قرص کشنده‌ای بـدهد و راحـتش کـند. ایـن صحنه که به مرگ ناگزیر فرزند به دست مادر می‌انجامد، لحظهٔ فـاجعه‌بار در ایـن تـراژدی خانوادگی است.

(هم. ← گره گشائی)

فاصله (← رکن)

فاصله روانشناختی (← فاصلهٔ زیباشناختی)

فاصلهٔ زیباشناختی **Aesthetic Distance**

فاصله‌ای است که نویسنده از یکسو میان عواطف و امیال خود با جریان داستان* و از سوی دیگر میان خواننده و داستان بوجود می‌آورد. این فاصله به تناسب موقعیّت داستان و بنابر تشخیص نویسنده می‌تواند کم یا زیاد شود. به سخن دیگر، تعیین حدود این فاصله بستگی به خصلتهای هنرمندانه نویسنده دارد.

فاصلهٔ زیباشناختی موجب می‌شود که خواننده، اثر را به منزلهٔ پدیده‌ای جدای از خود تجربه کند. در مورد نویسنده نیز، این فاصله مانع از دخالت احساسات و عواطف او در جریان داستان می‌شود به طوری که داستان می‌تواند مستقّل باقی بماند.

فاصلهٔ زیباشناختی در ادبیات داستانی* با کانون زاویهٔ دید* ارتباطی نزدیک دارد. نویسنده هر کجا تشخیص دهد، با کم و زیاد کردن این فاصله داستان راکلّی یا جزء به جزء روایت* می‌کند. برای نمونه، در داستان ماهی و جفتش / ابراهیم گلستان، داستان با توصیفی کلّی از ماهی و حوضچهٔ شیشه‌ای و توجّه مرد به ماهی شروع می‌شود:

«مرد به ماهیها نگاه می‌کرد. ماهی‌ها پشت شیشه آرام و آویزان بودند. پشت شیشه برایشان از تخته سنگ‌ها آبگیری ساخته بودند که بزرگ بود و دیوارش دور می‌شد و دوریش در نیمه تاریکی می‌رفت...»

بعد از سطوری چند، این فاصله کم می‌شود و نویسنده به توصیف درون حوضچه می‌پردازد:

«دو ماهی بزرگ نبودند، با هم بودند. اکنون سرهایشان کنار هم بود و دُم‌هایشان از هم جدا. دور بودند. ناگهان جنبیدند و رو به بالا رفتند و میان راه می‌چرخیدند و دوباره سرازیر شدند و باز کنار هم ماندند. انگار می‌خواستند یکدیگر را ببوسند امّا باز هم از هم جدا شدند و لولیدند و رفتند و آمدند.»

(عد)

فاصلهٔ زیباشناختی را به معنی محدودتر، **فاصلهٔ روانشناختی (Psychic distance)** نیز می‌نامند. اصطلاح اخیر بیشتر به آگاهی خواننده (یا تماشاگر) از غیرواقعی بودن داستان و نمایشنامه* عطف می‌شود. بدین ترتیب اثر هنری طوری از خواننده یا بینندهٔ آن مجزّا می‌نماید که خواننده ضمن تجربه و ادراک خصوصیّات هنرمندانهٔ آن، واقعیّت هنری را با واقعیّت زندگی اشتباه نمی‌کند. درک چنین فاصله‌ای سبب می‌شود تا برای مثال تماشاگر نمایشنامه‌ای که نسبت به شخصیّت درمانده‌ای بر روی صحنه (← صحنه نمایش) دلسوزی می‌کند، از رفتن به روی صحنه برای کمک به او، امتناع ورزد.

فاصلهٔ زیباشناختی در نمایشنامه‌های حماسی (← حماسه) برتولد برشت، نمایشنامه‌نویس آلمانی (۱۸۹۸–۱۹۵۶) به **تأثیرات فاصله‌گذاری (effect alienation)** تبدیل می‌شود. بِرشت در آثار خود برخلاف نمایشنامه‌نویسان پیشین که خواهان **مشارکت عاطفی و احساسی (involvement)** تماشاگر در حوادث نمایشنامه بودند، نوعی فاصلهٔ زیباشناختی را اِعمال کرد به این صورت که هنرپیشگان به جای حلول کامل در نقش خود،

گاه در فاصلهٔ بازی، نقش خود را ترک می‌گویند و در مقام ناظری بی‌طرف، به تبیین حوادث می‌پردازند. (← نمایش حماسی)

حدود فاصلهٔ زیباشناختی با میزان مشارکت عاطفی و احساسیِ خواننده یا نویسنده در اثر، رابطه‌ای معکوس دارد. هرچه این فاصله کمتر باشد، درگیری عاطفی خواننده یا نویسنده با جریان داستان افزایش می‌یابد و با افزایش این فاصله، مشارکت احساسی و عاطفی او کاهش پیدا می‌کند. (← آفاقی)

فحوا (← بافت)

فرا افکنیِ ادبی **Literary Transmission**

فرایندی روانی که به موجب آن شاعر یا نویسنده حالات و احساسات درونی خود را به طبیعت بسط و نسبت می‌دهد و به همگون‌سازی عواطف خود با طبیعت می‌پردازد. نمونهٔ چنین فراافکنی را می‌توان در شعر شاعری اندوهناک از فراق دلدار یافت که نم‌نم باران را جلوهٔ اندوه آسمان از نظارهٔ چنین فراقی می‌داند و از آن به همدردی شما با خود تعبیر می‌کند.

فراداستان / وراداستان **Metafiction**

meta در لغت به معنی فرا و در پس است و در ترکیب با واژهٔ fiction (ادبیات داستانی*) اصطلاح Metafiction را تشکیل می‌دهد که در حوزهٔ داستان‌نویسی به نوع خاصی از رمان* در ادبیات پست مدرن (← پُست مدرنیسم) اطلاق می‌شود. این اصطلاح را رابرت شولز رواج داد. فراداستان یا وراداستان به شدت از عناصر سنّتی رئالیسم* یا رمانس* می‌گسلد. این رمان‌ها با تجربه‌های تازه در زمینه موضوع، قالب*، سبک*، توالی زمانی، و ترکیب را رویدادهای روزانه با تصوّرات و تخیلات و اسطوره* با کابوس، توقعات پذیرفته شده از رمان را ناکام می‌گذارند. از نویسندگان فراداستان می‌توان توماس پینچون، جان بارْث، دونالد بارثِلم، ویلیام گاس، روبرت کوْوِر، و اشمایل رید را نام برد. این گونه داستان‌ها را گاه Fabulation نیز می‌نامند.

فَرْد **Monostich**

در لغت تنها، یگانه، مجرد، منفرد. در شعر* بیتی (← بیت) که فقط شامل دو مصراع* است و دارای معنی خاص و مستقل باشد، خواه دو مصراع یک قافیه* داشته باشد یا نه. آن را تک بیت هم گفته‌اند (اخوان).

مثال:

شب بود و ماه بود و تو بودی و زنده رود
ای آفتاب صبح دمیدی و زود بود

مسرور اصفهانی

فرد بیشتر در بیان نکته‌های اخلاقی به کار می‌رود و حکم کلمات قصار* و ضرب‌المثل* در نثر* دارد: نمونه:

بس قامت خوش که زیر چادر باشد
چون باز کنی مادر مادر باشد

سعدی

پای ملخی نزد سلیمان بردن
زشت است و لیکن هنر است از موری

سعدی

مثنوی مولانا در بین حکایت*های خود از این قسم مفردات فراوان دارد. برای نمونه در حکایت «شاه و کنیز» از دفتر اول فرماید:

گفت معشوقم تو بودستی نه آن
لیک کار از کار خیزد در جهان

مولانا

در اصطلاح شعر غرب، monostich بر یک سطر موزون (← وزن) یا شعری که فقط از یک سطر تشکیل شده، اطلاق می‌شود.

فرضیهٔ ورف (← نظریهٔ نسبیت زبانی)

فرم (← قالب)

فرهنگ قومی (← ادبیات عامیانه)

فرهنگ متقابل (← تاریخ ادبیات امریکا)

فضا و رنگ **Atmosphere / Mood-Ambience**

واژهٔ فرنگی atmosphere از علم هواشناسی به وام گرفته شده است و در اصطلاحِ ادبیّات و هنر به تأثیرات اثر ادبی یا هنری عطف می‌شود. در ادبیّات، فضا و رنگ با حالت مسلّط مجموعه‌ای سرو کار دارد که از صحنه*، توصیف، و گفتگو* تشکیل می‌شود، و علاوه بر جزئیات جسمانی و روانیِ آن مجموعهٔ تأثیر مفروض بر خواننده را هم در بر می‌گیرد.

به تعبیر دیگر، فضا و رنگ هوائی است که خواننده به محض ورود به دنیای مخلوق اثر ادبی استنشاق می‌کند.

(عد)

برای مثال پردهٔ نخست تراژدی* مکبث/ شکسپیر، از همان آغاز به خاطر حضور سه جادوگر، فضا و رنگ تیره و شوم تمامی اثر را نشان می‌دهد و گفتگو*ی کوتاه و عصبی نگهبانان که منتظر ظهور دوبارهٔ روح هستند در آغاز نمایشنامهٔ هاملت، فضا و رنگ ترسناک و پر تنش نمایشنامه را می‌آفرینند. در رمانِ* بوف کور توصیف صحنهٔ داستانی، فضا و رنگی بوجود آورده است که هم جزئیات محیط داستان را در برمی‌گیرد و هم جزئیات جسمانی آن را:

«آفتاب بالا می‌آمد و می‌سوزانید، در کوچه‌های خلوت افتادم، سرِ راهم خانه‌های خاکستری رنگ به اشکال هندسی عجیب و غریب: مکعب، منشور، مخروطی با دریچه‌های کوتاه و تاریک دیده می‌شد.

این دریچه‌ها بی در و بست، بی‌صاحب و موقّت به نظر می‌آمدند. مثل این بود که هرگز یک موجود زنده نمی‌توانست در این خانه‌ها مسکن داشته باشد.

خورشید مانند تیغ طلائی، از کنار سایهٔ دیوار می‌تراشید و بر می‌داشت. کوچه‌ها بین دیوارهای کهنهٔ سفید کرده ممتد می‌شدند. همه جا آرام و گنگ بود مثل اینکه همهٔ عناصر قانون مقدس آرامش هوای سوزان، قانون سکوت را مراعات کرده بودند. به نظر می‌آمد که در همه جا اسراری پنهان بود، به طوری که ریه‌هایم جرأت نفس کشیدن را نداشتند.

یک مرتبه ملتفت شدم که از دروازه خارج شده‌ام. حرارت آفتاب با هزاران دهن مکنده، عرق تن مرا بیرون می‌کشید، بته‌های صحرا زیر آفتاب تابان به رنگ زردچوبه در آمده بودند. خورشید مثل چشم تب‌دار، پرتوسوزان، خود را از ته آسمان نثار منظرهٔ خاموش و بی‌جان می‌کرد. ولی خاک و گیاه‌های این جا بوی مخصوصی داشت، بوی آن به قدری قوی بود که از استشمام آن به یاد دقیقه‌های بچگی خودم افتادم، نه تنها حرکات و کلمات آن زمانه را در خاطرم مجسم کرد بلکه یک لحظه آن دوره را در خودم حس

کردم، مثل اینکه دیروز اتّفاق افتاده بود.»

فُکاهه **Humor/Humour**

در لغت به معنی شوخی و مزاح است و گفتار و کردار و ظاهر شوخی‌آمیز را گویند. انگیزهٔ خنده در فکاهه نه اغراض شخصی است ـ آنگونه که در هجو* است ـ نه اصلاح و ارشاد است ـ که در طنز* وجود دارد.

شوخی و فکاهه از دیدگاه علم روانشناسی نتیجهٔ سرکوب حسّ پرخاشگری است که تحت شرایط اختناق و فشار اینگونه جلوه می‌کند. انگیزهٔ خنده در فکاهه، آنگونه که کانْت می‌گوید، هیچ از آب در آمدن یک انتظار طولانی است و بس.

مطالعات مردم‌شناسی و جامعه‌شناسی نشان می‌دهد که مردمانی با شرایط اجتماعی و سیاسی مشابه، بذله‌ها و شوخی‌های مشابهی دارند، برای مثال در مصرِ زمان ناصر، فکاهه‌ای در بین مردم این کشور رواج داشت با این مضمون*:

ماهیگیری یک ماهی صید می‌کند. ماهی را به خانه می‌برد تا همسرش آن را بپزد امّا وقتی می‌فهمد در خانه نه روغن دارند تا ماهی را سرخ کنند، نه نفت تا در چراغ بریزند، ماهی را با عصبانیّت به دریا می‌اندازد. در همین حال ماهی سرش را از آب در می‌آورد و فریاد می‌زند: زنده‌باد ناصر.

شوخی مشابهی نیز در ایران آشوب زدهٔ قبل از انقلاب، هنگامی که مردم با کمبود نفت و ارزاق مواجه بودند، با تفاوتی اندک زبانزد همگان بود. شاید بتوان شوخی زیبائی را که ذکر می‌شود، از نمونه‌های خودمانی این مفهوم دانست: یکی از هم ولایتی‌ها، سیاهپوستی را که پوستش به زغال دهن کجی می‌کرد، دید. هم‌ولایتی ساده لوح به سیاهپوست گفت: آقا، تو شبی؟ سیاهپوست پاسخ داد: نه! هم‌ولایتی با لحن مشکل گشایانه‌ای گفت: آها پس برقت رفته!

در زبان انگلیسی واژهٔ humor برگرفته از نظریهٔ طبایع چهارگانه* (four humours) است: این کلمه، از قرن هجدهم به بعد به معنی فکاهه و شوخی به کار رفت زیرا یکی از اشخاص (← شخصیّت) نامتعادل و خنده‌آور کمدیِ خُلقیات و طبایع (← کمدی طبایع) در دوران الیزابت* هیومورس (Humorous) نام داشت.

فوتوریسم **Futurism**

اصطلاح فوتوریسم از واژهٔ future (آینده) گرفته شده است. این جریان ادبی و زیبائی شناختی (← زیبائی‌شناسی) پیش از جنگ جهانی اول از دو قطب اصلی خود یعنی ایتالیا و روسیه به سراسر اروپا گسترش یافت. بیانیه فوتوریسم در پاریس و به قلم فیلیپوتوماسو مارتینی (۱۹۰۹) بچاپ رسید. مارتینی در این بیانیه به ستایش یازده قصیده*ای می‌پردازد که بطور پراکنده عبارتند از عشق به خطر، غریزهٔ عصیان، زیبائی حرکت و سرعت، حدت عناصر اصلی، جنگ «یگانه بهداشت جهان»، انقلاب نیروی جماعات و همهٔ اشکال بسیار پیشرفته تمدن صنعتی: اتومبیل کورسی پیروزی ساموتراس در روزگار مدرن است. مارتینی در بیانیهٔ بعد، بلاغت* این ایدئولوژی پویا را به طور خلاصه چنین توصیف می‌کند: کلمات آزاد، همزمانی احساس و بیان، ویرانی عمدی و حساب شده

شعر عروضی (← عروض) و قواعد نحو*ی و نقطه گذاری و رسوم سنتی چاپ.

ایدئولوژی فوتوریست‌ها که بعدها مارتینی آن را به سوی خدمت به فاشیسم منحرف ساخت ریشه در ناتورالیسم*، سمبولیسم*، و اونانیمیسم و نیز در اندیشه‌های نیچه، برگسون، و ژرژسورل دارد.

فوتوریسم در آغاز علیرغم شاخه‌ای از سمبولیسم که مبتنی بر الهام* و مکاشفه و شهود بود، هرگونه تغزل را از شعر طرد کرد و سبکی (← سبک) نثر* مانند بوجود آورد که می‌خواست نشان دهندهٔ تلاش‌ها و سر و صداهای زندگی صنعتی نو باشد و جز از جنبش و هیجان زندگی جدید و مبارزات صنعتی و حرکت چرخ‌های ماشین و سیر اتومبیل و غرّش هواپیما، که همه مبین دنیای «آینده»اند، سخن نگوید. فوتوریسم با هرگونه ابراز احساسات و بیان هیجانات درونی شاعر و رعایت قوانین دستور زبان و معانی* و بیان* مخالف است و آزادی «کلمات غیر شاعرانه» را مطالبه می‌کند و برای بیان این مقصود کلمات مُقَطّع و نامربوطی شبیه به اصطلاحات تلگرافی از خود می‌سازد. ولادیمیر مایاکوفسکی از جمله فوتوریست‌های مشهور روسی است که بعدها به انقلاب ۱۹۱۷ روسیه پیوستند. وی در سال ۱۹۱۴ چنین اعلام کرد: «شعر فوتوریستی، شعر شهر، شهر امروزی است. شهر، تجارب ما و تأثیرپذیری‌مان را از عناصر جدید که شاعران گذشته از آنها بی‌خبر بودند تقویت کرده است. ما شهروندان، از جنگل‌ها، مزارع و گل‌ها بی‌خبریم. ما فقط دهلیزهای کوچه‌ها را می‌شناسیم با جنب و جوش و سر و صدای غرنده‌اش و رفت و آمد جاودانه‌اش.... کلمه نباید تشریح کند، بلکه به خودی خود بیان کند. کلمه، عطر خود را و رنگ خود را و روح خود را دارد. باری، ضرباهنگ* زندگی عوض شده است. همه چیز سرعت برق‌آسائی گرفته است، همان سان که روی نوار سینما توگراف می‌بینیم. اوزان (← وزن) کند، آرام و منظم شعر قدیم دیگر با روحیهٔ شهروند امروزی سازگار نیست. مظهر حرکت زندگی معاصر، «تب»است.

در شهر، خطوط منظم مدور و حساب شده وجود ندارد. زاویه‌ها، برش‌ها و هزارتوها اینها هستند مشخصات تابلو شهر، و در قلمرو زبان، خشونت گفتار، موسیقی گزنده یا دورگه، تصویرهای خشن و تیز مانند خلال دندان...» ویژگی‌های فنّی فوتوریسم در بیانیهٔ فنّی آن که در سال ۱۹۰۹ انتشار یافت چنین آمده است: (به نقل از ص ۶۷۵ مکتبهای ادبی)

(صص ۶۷۵-۶۶۱، ما)

فهلویات (← ترانه)

ق

قافیه Rhyme / Rime

قافیه در لغت به معنی از پی رونده است و در اصطلاح ادب فارسی، به دو کلمهٔ متفاوت که در پایان مصراع★ها آمده باشند و حروف آخرشان یکی است، اصطلاحاً قافیه گویند. قافیه از مشخصات شعر است اما گاهی در نثر★ هم دیده می‌شود. قافیه را در نثر سجع★ گویند. (آبعوق، ص ۸۹)

از حیث ساختمان شعر فارسی، اساس قافیه بر جزوی است که به آن حرف روی گویند. حرف روی آخرین حرف «قسمت اصلی» کلمهٔ قافیه است از اینرو در کلمات «ماه» و «راه»، «ه» حرف روی است امّا در دو کلمهٔ «کتاب‌ها» و «تاب‌ها» حرف «ب» روی است. برای تعیین حرف روّی باید حروفی را که زاید بر اصل کلمه است کنار گذاشت.

کلمات قافیه در حرف روی مشترکند. هرگاه بعد از روّی، حرف یا حروفی آمده باشد آن حرف یا حروف نیز باید عیناً تکرار گردند. در کلمات مشهور و متداولی که معمولاً مرکب بودن آنها بدون دقت محسوس نیست، این حروف زاید بر اصل کلمه را باید در حکم حروف اصلی تلقی کرد مثلاً در کلمات دانا ـ بینا، رنجور ـ مزدور حروف روّی به ترتیب عبارتند از «ا» و «ن» نه «ن» و «د». در کلمات قافیه، همهٔ اصوات در ایجاد آهنگ و آوای یکسان نقش ندارند بلکه فقط اصوات هجا★هائی که با هم هماهنگ‌اند، این نقش را برعهده دارند مثل «مند» و «پند» در کلمات «دانشمند» و «پند». هجای قافیه مرکب از یک مصوت و یک، دو، یا سه صامت است. هجای قافیه عبارتست از هجائی که به حرف روّی ختم می‌شود مثلاً در «دانشمندان و راه‌بندان» حرف روی «د» است، پس هجای قافیه «مَند» و «بند» است.

قافیه حروف ثابت و تغییرناپذیری است که در ارائه صامت‌های آغازین هجای قافیه می‌آید مثلاً در کلمات «ما» و «تمنا» «م» و «ن» صامت‌های هجای قافیه هستند. بدین ترتیب می‌توان در تعریف قافیه گفت همسانی مصوت و صامت‌های بعد از آن در هجای قافیه جای دارد. (آبعوق)

علاوه بر حرف روی که اساس قافیه است حروف دیگر نیز گاهی جزو قافیه می‌باشند، و آن هشت حرف است که چهار حرف آن پیش از روی و چهار حرف بعد از روی درآیند

یعنی حروف قافیه رویهم نه حرف است که یکی اصل است (حرف روی). چهار حرفی که پیش از حرف روّی درآید و گاهی جزو قافیه می‌شود عبارتند از: تأسیس، دخیل، ردف، قید.

تاسیس: اَلِفی است که به فاصلهٔ یک حرف متحرک پیش از حرف روّی درآید.

دخیل: حرف متحرک پیش از روّی و پس از تأسیس است؛ برای مثال در کلمات «شامل» و «حاصل»، «ل» حرف روّی، «الف» حرف تأسیس؛ و «م» و «ص» حروف دخیل هستند. تکرار حروف تأسیس یا دخیل در قافیه الزامی نیست اما چنانچه شاعر خود را ملزم به چنین تکراری نماید (← لزوم مالایلزم)، قافیه‌ای که الف تأسیس در آن رعایت شده باشد قافیه مؤسّسه نامیده می‌شود.

رَدف: اصلی و زاید. ردف اصلی حرف مدّی است که بی‌فاصله پیش از روی درآمده باشد و آن حروف عبارتند از الف ـ واو ـ یاء مثل «بود ـ نمود» «با ـ شاد» «بید ـ دید».

ردف زاید حرف ساکنی است که میان حرف مدّ و حرف روی فاصله شده باشد، مانند حرف «خ» در کلمات «تاخت» و «ساخت».

قید: هر ساکن غیرمدّی است که بی‌فاصله پیش از حرف روّی آمده باشد مثل حرف «س» در «دست» و «بست». حروف قید ده حرف است که از آن عبارت «سه شب فرّخ نغز» را ترکیب کرده‌اند. رعایت نکردن قید جزو عیوب قافیه محسوب می‌شود.

حروف بعد از روی نیز جزو قافیه است و چهار حرف است:

ـ **حرف وصل:** حرفی است که بی‌فاصله بعد از روّی قرار گیرد: حرف «ی» در «خوابی» و «دریابی» و «ش» در «منش» و «چمنش». این روی را روی موصول، و قافیهٔ چنینی را قافیهٔ موصوله گویند.

ـ **حرف خروج:** حرفی است که به وصل بپیوندد مثل «مستند» و «بنشستند» تاء حرف روی؛ نون، حرف وصل؛ و دال، حرف خروج است.

ـ **حرف مزید:** آن است که به خروج بپیوندد مثل حرف «ش» در «می‌گدازیمش» و «می‌نوازیمش».

ـ **حرف نایر یا نایره:** حرف یا حروفی که به مزید بپیوندد، مثل «ی» در کلمات «دانستمی» و «بتوانستمی». (بوقوع)

اختیارات شاعری که برای قافیه وجود دارد دو نوع است:

۱ ـ روّی متحرک: هرگاه حرف روّی (آخرین صامت) در دو هجای قافیه متحرک شود یعنی بعد از آن مصوت قرار گیرد شاعر می‌تواند همسانی مصوت کوتاه هجا را قبل از آن رعایت نکند مثل مصوّت mor و bar در کلمات «بَرَند» و «شمرند» چون روی «ر» متحرک است، می‌توان bar و mor را پیش از آن قافیه نمود اگرچه مصوت آنها متفاوت است، یا در کلمات «عاقلی» «مفصلی» و «تناولی» حرف روی «ل» متحرک است پس قافیه شدن مصوّت‌هَای پیش از آن یعنی «صَ» و «وو» و «قِ» بلامانع است.

اگر بعد از روی، مصوت کوتاه بیاید، حرف روی در هجای قافیه صامتِ قبل از حرکت است مثل حرف روی «ت» در «آهسته» و «بسته». و اگر بعد از روی مصوت بلند بیاید

حرکات پیش از روی محدودیت ندارد مثل قافیه شدن «کِشتیم» و «نکُشتیم» و «دَشتیم».

۲ ـ قافیه کردن دو کلمهٔ همسان که معنای متفاوت دارند یعنی برقراری تجنیس* تام بین کلمات قافیه؛ مثل کلمات «خور» بَه معنی خورشید و «خور» به معنی بخور.

انحراف از قانون قافیه موجب عیوب قافیه می‌شود. این عیوب عبارتند از:

ـ اِقوا: هرگاه در هجای قافیهٔ (CVC) (صامت + مصوت + صامت)، همسانی مصوت‌ها رعایت نشود مثل قافیه شدن bar و tar با ver در کلمات «معطر»، «معنبر»، و «مجاور».

ـ اِکتفا: عیب قافیه‌هائی است که روی آن‌ها در تلفظ یکسان یا نزدیک به هم ولی در نوشتن متفاوت باشند، مثل: «مرگ» و «ترک» (گ و ک).

ـ اِیطا: عیبی است که در قافیه شدن کلمات مرکب پیش می‌آید یعنی قافیه تنها براساس تکرار جزء دوم کلمهٔ مرکب پدید آمده باشد، مثل قافیه ساختن بَتَر (بدتر) با خوشتر (خوش‌تر). ایطا بر دو نوع جَلی و خفی است.

در ایطای جلی تکرار جزء دوم کلمهٔ قافیه آشکار است مثل قافیه کردن بتر و خوشتر. امّا در ایطای خفی تکرار جزء دوم آشکار نباشد یعنی کلمهٔ مرکب بر اثر استعمال حکم کلمهٔ بسیط را پیدا کرده باشد مثل قافیه شدن کلمات «رنجور» و «مزدور» یا کلمات «گلاب» و «غُراب».

ـ شایگان: همان ایطای جلی است که معمولاً در مورد تکرار علامت جمع (الف و نون یا الف و ت) به کار می‌رود.

ـ غُلو: آن است که روی را جائی ساکن و جائی متحرک آورند مثل حرف روّی «ب» در «خراب کجا» و «تا به کجا».

ـ تکرار قافیه: کلماتی که در آخر دو مصراع شعر عیناً تکرار شود ردیف نامیده می‌شود. ردیف بعد از قافیه می‌آید، مثلاً:

کلمهٔ «شکست» در عبارت‌های «باید شکست» و «شاید شکست».

انواع قافیه در شعر فارسی عبارتند از:

۱ـ اعنات یا لزوم‌مالایَلْزَم*

۲ـ **تجنیس قافیه:** کلمات قافیه نوعی جناس* هستند بدین قرار:

الف ـ جناس تام مثل:

آتش است این بانگ نای و نیست باد
هر که این آتش ندارد نیست باد

(مثنوی)

(باد مصراع اول به معنی جریان هوا است و باد مصراع دوم مشتق فعل بودن است)

ب ـ جناس مرکب:

زان بود در پیش شاهان دور باش
کای شده نزدیک شاهان، دور باش

(منطق‌الطیر)

ج ـ جناس مزید:

چو عاصی ترش کرده از وعید
چو ابروی زندانیان روز عید

د ـ جناس ناقص:

گفت من مستقیم آبم کِشَد
گرچه می‌دانم که هم آبم کُشد

(مثنوی)

این نوع قافیه با قافیهٔ خطی* شباهت دارد.

۳ـ **قافیهٔ معموله یا جعلی:** آنست که شاعر با عملی ابتکاری، حرفی جز روّی اصلی را روّی شعر قرار دهد و در نتیجه قافیه‌هائی

بیاورد که متضمن لطافت یا ابداعی باشند. قافیهٔ معموله به راههای مختلفی درست می‌شود:

الف) از ترکیب دو کلمه مثل «حاشاک» و «الاک» (حاشاکه و الّاکه) که روّی جعلی آنها صامت «ک» و روّی اصلی آنها مصوّت بلند «آ» است.

ب) از تجزیه یک کلمه: کلمهٔ بسیط یا در حکم بسیط را مرکب بشمارد و قسمتی را قافیه و قسمتی را ردیف نماید: «بر آینه» و «هر آینه» (هر آن) «هر» و «بر» قافیه و «آینه» ردیف است.

ج) از تجزیه ردیف: ردیف مرکب را تجزیه کرده و جزء اول آن را به عنوان روّی قافیه محسوب کرد: «تشنه یافت» و «حیاتش نیافت»

۴ـ ذو قافیتین: نوعی اعنات و آن شعری است که دو قافیه داشته باشد: «یکدیگر بدانیم» و «ارتوانیم»

از حیث تاریخی، ظاهراً در اشعار قدیم فارسی قافیه وجود نداشته است. در ادبیّات فارسی، توجّه به قافیه گذاری تحت تأثیر ادبیّات عَرَب و تنها از اواخر دورهٔ ساسانی رایج شده است. بهار احتمال می‌دهد که قافیه اوّلین بار در نوعی شعر که آن را «ترانگ» می‌گفته‌اند راه یافته باشد. آنچه در فهلویات* قافیه محسوب شده، کلماتی است که به لحاظ شباهت آهنگ کلمه (نه حروف) متّفقند مثل کلمات «پار» و «مال» یا «سرانداز» و «گردانداز». در این مورد گاه نزدیکی و قرابت مخرج صدا و گاه آهنگ کلمه معیار قافیه گذاری واقع شده است.

قدیمیترین نمونهٔ شعر فارسی دری که در آن این شکل قافیه حضور دارد هجویّه‌ای (← هجو) است که مردم خراسان از اسد بن عبدالله کرده‌اند:

از ختلان آمذیه   برو تباه آمذیه
آواره باز آمذیه   خشک و نزار آمذیه

در این مصراعها (← مصراع) کلمات ختلان، تباه، باز، نزار به لحاظ آهنگ حرکت هم قافیه محسوب می‌شوند.

یکی از اوّلین اشعار ایرانی که قافیه به معنی دقیق در آن به کار رفته است، چامهٔ شاه بهرام است که به زبان پهلوی و مربوط به اواخر دورهٔ ساسانی است:

ایمت بوات کذ پیکی آیذ اچ دهندگان
کذمت‌هائی شده و هرام اچ دو تک کیان
کذ پیل هست هزار اپر سر آن بر هست پیلبان
والخ...

(براف)

قافیه گرچه به شکل ناقص، قبل از اعراب هم در شعر فارسی وجود داشته است. ایرانیان فقط اصول و قواعد آن را از زبان عربی گرفته‌اند و علّت این را هم به شرایط خاص زبانهای غیرعرب نسبت می‌دهند که از حیث آوردن کلمات هم آهنگتر فاقد آمادگی و تحرّک زبان عربی هستند.

قافیه از بدو پیدایش در شعر فارسی جزء اصول تغییرناپذیر و ثابت شعر* به حساب آمده است. بسیاری از قدما برای قافیه چنان اهمیّتی قائل شده‌اند که در این راه تا حدّ تصنّع‌گرائی پیش رفته‌اند، از جمله شمس قیس رازی مؤلّف المعجم به صراحت قافیه را مقدّم بر معنی می‌داند و می‌نویسد: «.. و در قوافی اولی چنان باشد که تعیین آن بر معنی مقدم دارد. پس معنی را بدان الحاق کند و بر آن ببندد تا متمکن آید و هیچ کس را تغییر آن

ممکن نگردد.»

امّا در تحوّلات پس از دوران بازگشت ادبی* رفته رفته این نگرش جزمی به قافیه دستخوش دگرگونیهائی شد. عشقی در برخی اشعار خود شاید با الهام از شعرایِ ترک مانند توفیق فکرت برای ساختن قافیه از حروف هم‌صدا استفاده کرد:

ز عدل‌الملک بشنو این حکایت
که آن بالا بلند بی‌کفایت
میانجی گشته بین بول و غایط
نماید گه سلیمان را حمایت
شود گاهی تدّین را مددکار
که سازند این دو را با یکدگر یار
دریغ از راه دور و رنج بسیار

علینقی وزیری در مقاله‌ای با عنوان «اصلاحاتی در باب قافیه» در ضمن بحث مفصّلی، قافیه شدن حروف هم‌صدا را مانند «ث» و «س» و «ص»، «ذ» و «ز» و «ظ» و «ض»، «غ» و «ق»، «ح» و «ه»، «ت» و «ط» جایز دانسته زیرا در زبان فارسی این حروف یک مخرج بیش ندارند و تمییز و تشخیص توازن قوافی برعهدهٔ گوش است نه چشم. البتّه این مورد در شعر کلاسیک* فارسی سابقه داشته است مثلاً:

به نام خداوند تنزیل و وحی
خداوند امر و خداوند نهی

فردوسی

چه مصر و چه شام و چه برّ و چه بحر
همه روستایند و شیراز شهر

سعدی

نمونهٔ دیگر از تحوّلاتی که در نتیجهٔ جابه جائی قافیه در شعر فارسی پدید آمد و بعدها در شعر نو* و قالب* نیمائی کمال یافت، شعر «بیژن» سرودهٔ رشید یاسمی است:

ای ماه که همچو گوی زرّین
بر صفحهٔ آسمان نیلی در فاصلهٔ دو ابر فیلی
امشب شده‌ای چنین خرامان
نزدیک تو قوس و پروین
بی نور چو شمع صبحگاهان
گر چهرهٔ بیژنم ببینی از شرم به ابر در نشینی

(با استفاده از رسالهٔ آقای مقصودلو)

این تغییر و تحوّلات سرانجام در شعر نیما شکل گرفت و به موجب آن نقش قافیه بیشتر جنبهٔ درونی و معنائی پیدا کرد. در شعر نیما، قاعدهٔ معیّنی برای تعیین محلّ قافیه وجود ندارد؛ مطلب و درونمایه*، و وحدت درونی شعر جای قافیه را تعیین می‌کند. نیما در این‌باره می‌نویسد: «قافیه باید زنگ آخر مطلب باشد. به عبارت اخری طنین مطلب را مسجّل کند.»

(حه)

در منظومه‌سرائی انگلیسی کلماتی با هم قافیه هستند که آخرین مصوّت تکیه‌دار و اصوات که در پی آن می‌آیند تکرار شوند مثل کلمات fate و late. در زبان انگلیسی هم تا قرن دهم میلادی به جای قافیه، از جناس آوائی (← جناس آوائی) و جناس محرّف استفاده می‌شده است. اوّلین منظومهٔ ادب انگلیسی که در آن قافیه از حالت جناس آوائی بیرون آمد منظومهٔ جودیث اثر کادمون (اواسط قرن دهم) بوده است. البتّه گاه در اشعار دورهٔ انگلوساکسون نیز قافیه یافت می‌شود.

(تا ا)

شعرای انگلیسی اصول کاربرد قافیه را از شعر فرانسوی، آلمانی و ایتالیائی آموختند و اینان نیز به نوبهٔ خود آن را از شعرای لاتین اقتباس کرده‌اند. حاصل تحقیقات نشان می‌دهد که شعر لاتینی قدیم نیز بدون قافیه بوده است و کاربرد قافیه در شعر لاتینی به تقلید از اعراب و به موجب آشنائی با شعر عرب رواج یافته است.

امّا قافیه در شعر انگلیسی محدودیّت موجود در شعر فارسی را نداشته است به طوری که بسیاری از شعرای انگلیسی مخالفت خود را با به کارگیری آن ابراز کرده‌اند از جمله جان میلتون شاعر قرن هفدهم، هر کجا احساس کند مطلب تمام است به راحتی طرح قافیهٔ* خود را تغییر می‌دهد.

اهمیت قافیه در شعر انگلیسی با پدید آمدن شعر سپید* و شعر آزاد* از بین می‌رود.

در شعر فارسی و انگلیسی با وجود تفاوتهای ماهوی، محلّ وقوع قافیه سبب تنوّع در قالبهای شعری شده است به طوری که قالبهائی چون مسمّط*، ترجیع بند* و ترکیب بند* در شعر فارسی به سبب جای قافیه پدید آمده‌اند. در شعر انگلیسی نیز طرحهای متفاوت قافیه سبب پیدایش پاره شعر*هائی چون رایم رویال*، اوتاواریما*، ترزاریما* و... شده است.

منتقدان غربی برحَسب محلّ وقوع قافیه در واحد شعر از دو قسم قافیه یعنی قافیهٔ اصلی* و قافیهٔ درونی* نام برده‌اند که قابل تطبیق با اَشکال قافیه در شعر فارسی نیز می‌باشد.

در تقسیم‌بندی دیگری، کیفیّت ترکیبی حروف و اصوات مبنای دسته‌بندی واقع می‌شود و به این ترتیب قافیه، انواعی چون قافیهٔ خطی* قافیهٔ طبیعی*، قافیهٔ ناقص* و قافیهٔ مصنوع* را دربر می‌گیرد.

در تقسیم‌بندی دیگری که خاصّ عروض* انگلیسی است، قافیه شامل سه نوع مذکّر*، مؤنّث* متراتب* و متراکب* می‌شود.

قافیهٔ آغازی (← جناس آوائی)

قافیهٔ اصلی **End_Rhyme**

هم قافیه* شدن کلمات را در پایان سطور یا مصراع‌های (← مصراع) شعر* گویند، مثلاً:

یارب آن روی است یا برگ سَمَن؟
یارب آن قد است یا سرو چمن؟

این قسم قافیه در شعر کلاسیک* فارسی و در قالبهائی (← قالب) چون غزل* و قصیده*، در آخر ابیات (← بیت) واقع می‌شود.

در شعر انگلیسی، کلماتی که در انتهای سطر دوم مزدوجه* می‌آیند، هم قافیه می‌شوند. مثل:

In mist or cloud,on mast or shroud
It perched for vespers *nine;*
Whiles all the nights, through fog_smoke white
Glimmered the white moon_*shine.*
(Coleridge / *The Ancient Mariner*)

قافیهٔ تک‌هجائی (← قافیه مذکر)

قافیهٔ جعلی (← قافیه)

قافیهٔ چشمی (← قافیه خطی)

قافیهٔ خطّی / چشمی **Eye_Rhyme**

کلماتی را گویند که در مقام قافیه*، در نوشتن هم قافیه امّا در تلفّظ مختلف باشند. این مورد در شعر فارسی کاربُردی ندارد، امّا می‌توان به عنوان مثال کلمات خِرَد و خُرد را ذکر کرد شاید بتوان این قافیه را با نوعی عیب قافیه (اِقوا) مشابه داشت.

در انگلیسی برای نمونه می‌توان کلمات laughter و daughter را ذکر کرد: حروف gh در daughter ملفوظ نیست امّا در laughter با صدای f تلفّظ می‌شود.

و نیز کلمات move و love در پاره شَعر* زیر:

So let us melt, and make no noise,
No tear-floods, nor sigh-tempests **move,**
T were profration of our joys to tell our laity our **love.**
(John Donne: "A Valediction: Forbidding Mourning").

قافیهٔ درونی **Internal Rhyme**

واقع شدن کلمات هم قافیه* در میانهٔ سطور یا مصراعهای (← مصراع) شعر* است. در ادبیّات فارسی، به شعری که دارای قافیهٔ درونی است، **شعر مسجّع و مسمّط** نیز می‌گویند.

نمونه:

ای ساربان منزل مکن جز در دیار یار من
تا یک زمان زاری کنم بر ربع و اطلال و دمن
ربع از دلم پرخون کنم، اطلال را جیحون کنم
خاک دمن گلگون کنم از آب چشم خویشتن

معزّی

یار مرا، غار مرا، عشق جگرخوار مرا
یار توئی، غار توئی، خواجه نگهدار توئی

مولوی

و:

صبح است گلگون تاخته، شمشیر بیرون آخته
بر شب شبیخون ساخته، خونش به عمداً ریخته
کیمخت سبز آسمان، دارد ادیم بیکران
خون شب است این بی‌گمان بر طاق خضرا ریخته

خاقانی

در انگلیسی می‌توان هم قافیه شدن cloud و shroud را در سطور زیر به عنوان نمونه ذکر کرد:

In mist or cloud,on mast or shroud
It perched for vespers nine;
(Coleridge / *The Ancient Mariner)*

قافیهٔ شاهی (← پاره شعر چاسری)

قافیهٔ طبیعی **Perfect Rhyme**

همان قافیهٔ حقیقی است و آن باشد که کلمات قافیه با یکدیگر در هماهنگی کامل صوتی و حرفی باشند مثل کلمات قَدْر و بَدْر یا قَمَر و شِکَر در فارسی و کلمات mate و Plate در انگلیسی.

مثال:

یاد باد آنکه ز ما وقت سفر یاد نکرد
به وداعی دل غمدیدهٔ ما شاد نکرد

قافیهٔ متراکب **Triple Rhyme**

این شکل قافیه* که خاصّ وزن ضربی* در شعر انگلیسی است، آن باشد که در کلمات قافیه سه هجا* تکرار و قافیه شوند مثل com pa ri son و gar ri son. یکسان بودن در بخش آخر مانند ردیف* (← قافیه) در قافیه فارسی عمل می‌کند. کاربرد این قافیه به منظور خلق تأثیری خنده‌ناک است. لرد بایرن شاعر انگلیسی، در منظومهٔ دون ژوان این شکل قافیه را به کار برده است.

قافیهٔ متواتر /مؤنث **Feminine/Double Rhyme**

این شکل قافیه* خاصّ وزن ضربی* در شعر* انگلیسی است و آن است که در کلمات قافیه دو هجا* تکرار شوند: معمولاً هجای اوّل تکیه‌دار و هجا یا هجاهای بعد بدون تکیه است، مثل کلمات bending و ending، یا کلمات sinners و dinners در سطور زیر:

Let her live to earn her dinners
In Mountjoy with seed sinners:
(John Millington Synge)

قافیهٔ مذکر / قافیه تک‌هجائی **Masculine Rhyme**

این شکل قافیه* خاصّ وزن ضربی* در شعر* انگلیسی است و آن است که کلمات قافیه هر یک تنها از یک هجا*ی تکیه‌دار یا محکم تشکیل شده باشد، مثل کلمات Cat_hat در سطور زیر:

He has many friends,laymen and clerical,
Old Foss is the name of his cat;
His body is perfectly spherical,
He weareth a runcible hat.

(Edward Lear)

قافیهٔ مصنوع / معیوب **Slant Rhyme/ Synthetic Rhyme / Forced Rhyme**

چنانچه یکی از دو کلمهٔ قافیه* در تلفّظ متحمّل تغییر شود تا بتواند با قرینهٔ خود هم قافیه بشود، آن را قافیهٔ مصنوع گویند، مثل دو کلمهٔ «سالخورد» و «کرد» در بیت* زیر:

چه گفت آن سرایندهٔ سالخورد
چو اندرز انوشیروان یاد کرد

در این مثال «سالخورد» «سالخَرد» تلفّظ می‌شود.

و:

من غم تو می‌خورم تو غم مخور
بر تو من مشفق‌ترم از صد پدر

«مخور» و «پدر»

در انگلیسی شاعر معاصر اُگدن ناش از این قسم قافیه تأثیری خنده‌ناک خلق می‌کند:

Farewell,Farewell,You old rhinocerous
I'll stare at something less prepocerous

می‌توان افزودن حرف a را در کلمات mile_a و stile_a ذکر کرد.

قافیه معموله (← قافیه)

قافیه معیوب (← قافیه)

قافیه مؤنث (← قافیه متواتر)

قافیهٔ ناقص **Para Rhyme/Imperfect Rhyme**

قافیه‌ای را گویند که به موجب آن کلماتی که در مقام قافیه جای می‌گیرند، به جای اشتراک در حروف، از حیث اصوات هماهنگ باشند. این قسم قافیه در شعر فارسی دری معمول بوده است مثل هجویّه‌ای (← هجو) که مردم خراسان برای اسدبن عبدالله گفته‌اند:

از ختلان آمُذیه   برو تباه آمذیه
آواره باز آمذیه   خشک و نزار آمذیه

نمونه‌های این قسم قافیه در شعر کلاسیک* فارسی نیز گاه یافت می‌شود، برای نمونه:

به نام خداوند تنزیل و وحی
خداوند امر و خداوند نهی

فردوسی

در شعر دوران مشروطیت طرح این قسم قافیه توسط علیقلی وزیری انجام شد. (← قافیه) بعدها این قسم قافیه در اشعار کودکان* راه یافت.

در اشعار انگلیسی نیز قافیه ناقص بیشتر در اشعار عامیانه و کودکانه رواج دارد. امّا گاه شعرائی چون ویلیام بلیک و هنری وان آن را در اشعار غنائی (← شعر غنائی) خود به کار گرفته‌اند.

به عنوان نمونه برای این قسم قافیه در انگلیسی می‌توان هم قافیه شدن کلمات other و powder را ذکر کرد که در آنها th و d فقط از حیث صوت قرابت دارند.

قالب / شکل / فرم **Form**

در لغت به معنی شکل، هیئت، آلتی که جسمی شکل‌پذیر را در داخل یا خارج آن نهاده به

صورت آن آلت درآورند، تن، بدن، و نیز آلت ریختن مجسمّه و زینت‌آلات که براساس شکل اولی ساخته شده، آمده است. در اصطلاح ادبیّات، قالب به طور کلّی شکل بیرونی اثر است، امّا برخی آن را به معَنی نوع ادبی (← انواع ادبی) (مثلاً قالب رمان*، قالب داستان کوتاه* و غیره)، و پاره‌ای دیگر به مفهوم الگوهای وزنی (← وزن)، تعداد مصراع*، یا بیت* و مسائلی نظیر اینها به کار برده‌اند، (مثلاً قالب مستزاد*، قالب قصیده*، و قالب غزل* و غیره).

امّا به معنی خاص هرگاه از قالب آثار ادبی سخن به میان می‌آید، شکل ظاهری و ساختمان و همچنین سبک* آن آثار مورد نظر است.

در ادبیّات کلاسیک (← کلاسیسیسم)، رعایت حدود و قواعد قالبهای ادبی و هماهنگی آنها با محتوای اثر، همواره مطمح نظر شعرا و نویسندگان بوده است. در ادبیّات فارسی، برای مثال اشعار غنائی (← شعر غنائی) و عاشقانه در قالب غزل، اشعار روایتی (← شعر روایتی) در قالب مثنوی*، و مراثی (← مرثیه) و مدحیات (← مدیحه) در قالب قصیده سروده شده است.

در ادبیّات کلاسیک غرب نیز حفظ قواعد انواع شعر از قبیل تراژدی*، حماسه*، و کمدی* از جمله ضروریات به شمار آمده است به طوری که شاعر برای بیان موضوع‌های مُختلف، ظرفهای معیّنی پیش رو داشته است؛ هرگاه قصد روایت* داستانهای (← داستان) رزمی و حماسی با ابعاد مکانی و زمانی وسیع داشته به قالب حماسه* روی آورده است، و وقتی میل به روایت داستان شکست انسانهای بزرگ کرده، قالب تراژدی* را برگزیده است و در هر مورد ملزم به رعایت اصول این قالب‌ها بوده است.

این طرز تفکّر و استنباط از قالب با ظهور رمانتیسم* دگرگون شد. شعرای رمانتیک به جای پیروی از شکلهای خاص برای موضوع‌های خود، قالب شعر را برخاسته از محتوا و موضوع آن تعبیر می‌کردند. کالریج، منتقد و شاعر برجستهٔ رمانتیک، به صراحت برای قالب دو قسم قائل می‌شود؛ **قالب ساختگی (mechanical form)** و **قالب زنده*** یا **طبیعی (organic form)**.

قالب ساختگی همان است که در ابتدا تعریف شد. امّا قالب طبیعی شکل طبیعی وخودجوشی است که به موازات رویندگی شعر، از درون رشد می‌کند و کمال آن با کمال شکل بیرونی شعر هم جهت و همزمان است. بنابراین نظریه هر اثری همچون موجودی زنده از نطفهٔ معنائی زاده می‌شود و در جریان رشد، شکل و قالب* متناسب خود را پیدا می‌کند.

این نظریه اصلاً در رسالهٔ فدروس / افلاطون مطرح شد. در رسالهٔ مذکور، سقراط جریان سخنرانی را با رشد موجود زنده مقایسه می‌کند. بعدها، کالریج شاعر و منتقد رمانتیک (← رمانتیسم) انگلیسی این نظریه را توسعه داد.

به عقیدهٔ کالریج، شعر همچون یک رُستنی به کمک نیروی درونی‌اش شکلی خاص به خود می‌گیرد و در نهایت قالبی متناسب پیدا می‌کند، از اینرو نمی‌توان قالب معیّن و پیش

ساخته‌ای را بر آن تحمیل کرد.

نظریهٔ قالب زنده که مورد قبول رمانتیک‌ها بود، خلاف نظریهٔ نوکلاسیک‌ها (← نوکلاسیسیسم) است زیرا پیروان مکتب نوکلاسیک معتقدند شکل هر اثر باید طبق قواعد پیش بینی شده و بیرونی بوجود بیاید.

در قرن بیستم، پیروان مکاتب مختلف ادبی نظریات متفاوتی نسبت به اهمیّت قالب شعر ابراز کرده‌اند. برخی مثل پیروان مکتب پارناس* شکل ظاهری شعر و زیبائی قالب را که ناشی از کاربرد صناعات و فنون شعری است، مقدّم بر محتوا می‌دانند. در میان آثار شعرای نوپرداز دههٔ ۵۰-۴۰ ایران نیز نمونه‌هائی از این گرایش را می‌توان پیدا کرد.

امّا دسته‌ای دیگر، از جمله پیروان مکاتب ادبی سمبولیسم* و سوررئالیسم* قالب شعر را معلول کیفیّت درونی شعر و عاملی ثانوی تلّقی می‌کنند. اینان میزان توفیق شاعر را وابسته به چگونگی القاء و ارائه دقیق احساسات، عواطف و تفکّرات خود می‌دانند.

قالب زنده (← قالب)

قالب ساختگی (← قالب)

قالب طبیعی (← قالب)

قاموس (← واژه، واژگان)

قدرت عمل (← کاربرد زبان)

قرارداد / سنّت Convention

قرارداد در اصطلاح ادبیّات و هنر به شگردها و شیوه‌هائی اطلاق می‌شود که هنرمندان به ضرورت از آنها برای بیان مقاصد خود بهره می‌گیرند. برای مثال بنا بریک قرارداد تلویحی تماشاگر هنگام تماشای نمایشنامه*های شکسپیر که در فضائی سه دیواری اجرا می‌شود، آن را اتاقی چهار دیواری فرض می‌کند یا در زمان شکسپیر که صحنهٔ تماشاخانه‌ها به صورت سکوی مدّوری بود، تماشاگران، صحنهٔ نمایش* را بی‌آنکه حقیقتاً دیواری داشته باشد، اتاقی با چهار دیوار فرض می‌کردند. کاربُرد شعر سپید* در نمایشنامه‌های مذکور و نحوهٔ استفاده از حدیث نفس* نیز از جمله این قراردادها می‌باشند. همچنین، فرض این نکته از سوی تماشاگر که حوادث روی صحنهٔ تماشاخانه، که در زمانی کمتر از دو الیٰ سه ساعت رُخ می‌دهد، بیانگر حوادثی است که در مکانهای مختلف و در طول سالهای درازی اتفّاق افتاده است، نوعی قرارداد محسوب می‌شود.

اصطلاح انگلیسی convention به معنی سنّت نیز به کار می‌رود. سنّت به اصول و قواعد پذیرفته شده‌ای اطلاق می‌شود که همواره به صورت موضوع، قالب* یا صناعتی خاص در آثار ادبی تکرار می‌شود. برای مثال، قالب خاص غزل* و قصیده* در شعر فارسی با استفاده از شخصیّت قراردادی* مثل سرباز لافزن* در نمایشنامه‌های انگلیسی دوران الیزابت* از جملهٔ سُنن پذیرفته شدهٔ ادبی به شمار می‌آیند.

برخورد نویسندگان و شعرا با سُنن ادبی همیشه یکسان نبوده است. گاه شاعر یا نویسنده‌ای نوآور با تغییر و تحوّل در سُنَن کهن، آن سنّت را در خدمت اندیشه‌ای نو به کار می‌گیرد و در این صورت اقدام به بدعتگذاری (← بدعت) می‌کند. در ادبیّات معاصر فارسی، نیمایوشیج از جملهٔ کسانی است که با مایه گرفتن از سنّت اوزان عروضی

(← وزن) شعر کهن فارسی و ایجاد تحوّل در این اوزان بدعتگذاری کرد. نیمایوشیج، ضمن پیروی از اوزان کهن شعر، خود را از قید تعداد ثابت پایه‌ها (← پایه) رها کرد. برای مثال شعر «می‌تراود مهتاب» را در بحر رَمَل مخبون سروده است امّا تعداد پایه‌ها بنا به تناسب حالات و ذهنیّات شاعر در سطور مختلف، متفاوت است:

می‌تراود مهتاب
فاعلاتن فع‌لات
می‌درخشد شبتاب
فاعلاتن فع لات
نیست یک دم شکند خواب به چشم کس ولیک
فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلات
غم این خفته چند
فعلاتن فعلات
خواب در چشم ترم می‌شکند
فاعلاتن فع‌لاتن فعلن...

(بوبنی)

در ادبیّات انگلیسی، نمونهٔ درخشان سنّت‌شکنی را در اشعار ویلیام وردزورث، شاعر رمانتیک (← رمانتیسم) می‌توان یافت. وردزورث در بسیاری از اشعار خود، زبان ساده و زندهٔ مردمان روستایی را جایگزین زبان ادبی شعر کرد.

در نمایش* نیز، نمونهٔ برجستهٔ سنّت‌شکنی به کارگیری شعر سپید* به جای شعر مقفّی در نمایشنامه‌های شکسپیر و همچنین جایگزین کردن سَنن نمایش ناتورالیستی (← ناتورالیسم) به جای سنن نمایشنامه‌نویسی کلاسیک* و نوکلاسیک* است.

گفتنی است که هر سنّتی معمولاً در بدو پیدایش بدعت* به شمار می‌آید و رفته‌رفته به سبب تکرار، به سنّت تبدیل می‌شود.

قرائت بسته (← نقد نوین)

قرائت دقیق (← نقد نوین)

قرائت متواتر (← بن‌فکنی)

قصّهٔ عامیانه / حکایت‌عامیانه **Folk Tale**

به قصّه‌های کهن اطلاق می‌شود که به صورت شفاهی یا مکتوب در میان هر قوم از نسلی به نسل دیگر منتقل شده است. قصّه عامیانه گونه‌های متنوّعی از اساطیر (← اسطوره) بدوی، **قصّه‌های پریان (marchen)** تا قصّه‌های مکتوبی را که موضوعات آن برگرفته از فرهنگ قومی است (مثل قصّه‌های هانس کریستین آندرسن) در برمی‌گیرد.

بسیاری از قصّه‌های عامیانه در دست نویسندگان به صورت قصه‌های مکتوب و ادبی بازنویسی شده‌اند مثل قصهٔ حسن کچل در فارسی و قصّه‌های سفیدبرفی و سیندرلا در ادبیّات غرب. برخی حکایتهای کانتربری / چاسر یا قصّه طوطی و بازرگان در مثنوی مولوی نیز از قصه‌های عامیانه اقتباس شده‌اند. در اینجا به عنوان نمونه قصّه سه عیّاش که در حکایت آمرزش فروش از حکایتهای کانتربری نقل شده است، بازگو می‌شود:

سه عیّاش که از سپیدهٔ سحر تا نیمه‌های شب اوقات خود را به شرابخواری و هرزه گردی می‌گذرانند با خبر می‌شوند که مرگ در دهکدهٔ مجاور به کوچک و بزرگ رحم نمی‌کند و همه را از دم تیغ می‌گذراند. سه عیّاش ماجراجو عزم آن می‌کنند تا به دهکدهٔ مذکور بروند و مرگ را یافته، او را از پای درآورند.

آنها در سر راهشان به دهکده، به پیرمردی فرتوت و ژنده‌پوش برمی‌خورند که از درازی عمر خود و بی‌توجّهی مرگ نسبت به خودش ناله می‌کند. سه ماجراجوی شرابخواره با تهدید از او محل اختفای مرگ را می‌پرسند. پیرمرد به آنها می‌گوید که مرگ در بیشه‌ای زیر یک درخت ایستاده است. هر سه رفیق با شتاب به سوی بیشه روانه می‌شوند امّا آنجا به جای مرگ، چشمشان به کومه‌ای از زَر و طلا می‌افتد. برق طلا چنان هوش از سر آنان می‌رباید که هدف اصلی را فراموش کرده به فکر بردن طلاها می‌افتند و تصمیم می‌گیرند این کار را شبانه انجام دهند. پس جوانترین رفیق برای خرید شراب به شهر می‌رود. در این حال دو نفر باقیمانده تصمیم می‌گیرند تا رفیق سوّم را در جریان کُشتی با خنجر از پای در آورند و بدین ترتیب سهم بیشتری از طلاها را تصاحب کنند. از آن طرف، رفیق سوّم هم به فکر توطئه‌ای می‌افتد تا دو رقیب دیگر را از بین ببرد و به این منظور دو ظرف شراب را آغشته به سمّی مهلک می‌کند و باز می‌گردد تا به رفقایش بدهد. دو رفیق طبق نقشهٔ قبلی شریک سوّم را به هلاکت می‌رسانند و سپس به عنوان جشن این پیروزی، حتّی پیش از آنکه جسد او را دفن کنند، به نوشیدن شرابها می‌پردازند و در حال، هلاک می‌شوند.

قصه‌های پریان (← قصهٔ عامیانه)

قصیده **Quasida/Ode**

در لغت از قصد مشتق است و آن به معنی توجه و روی نهادن به چیزی و جائی است و در اصطلاح شعر*ی است که مصراع* اول و دوم آن با مصراع‌های دوم سایر بیت* هم قافیه* باشد. حداقل بیتهای قصیده را بین سیزده تا بیست دانسته‌اند و حداکثری برای ابیات آن ذکر نشده است اما قصیده‌هائی از خاقانی در دست است که عدد بیتهای آن از دویست و سیصد نیز در می‌گذرد.

قصیده نخستین نوع شعری است که به تقلید از ادبیات عرب وارد ادبیات شده است. شعرای دورهٔ نخستین مستقیماً از شکل قصیده شعرای عرب گرته‌برداری می‌کردند. شعرایی چون ابونواس، ابوتمام، و متنبّی مورد تقلید قصیده‌سرایان پارسی‌گوی اولیه مثل رودکی، عنصری، معزّی و منوچهری بودند. موضوع قصاید نخستین به تأسی از قصیده‌های عربی وصف شراب، شتر و اسب و بیابان، وصف کعبه و مراسم دینی، گریه بر اکلال و دمن، بیان عادات عرب و حتی تشبیهات (← تشبیه) و استعارات (← استعاره) آنها بود. بعدها بین قصیده عرب و فارسی تفاوت‌هائی حاصل شد که قصیده فارسی را شعری درونگرا با معشوق پنهانی معرفی کرد. در قصاید قدیم فارسی وحدت موضوع دیده می‌شود امّا رفته‌رفته در دوره‌های تیموری و صفوی که قصیده از رواج و رونق افتاد و غزل* رواج یافت، این وحدت موضوع در قصیده کمرنگ شد. همچنین قِصیده در ادوار نخست عمدتاً بر محور مدح* ممدوح استوار بود ولی رفته‌رفته موضوعات دیگر به آن راه یافتند. لحن* قصیده‌های سنّتی حماسی (← حماسه) است و در آن از مدح و مفاخر*ه و ذم سخن می‌رود.

(۲۵۷ـ۲۵۶ الف الف)

از حیث ساختمان قصیده از بخش‌های زیر تشکیل می‌شود:

- **تشبیب یا نسیب یا تغزّل (tashbib; nasib)** تشبیب در لغت یاد ایّام جوانی کردن است و نسیب در لغت غزل گفتن و شرحَ احوال عاشق و معشوق را بیان داشتن است.

این مقدمه در مدح معشوق و توصیف زیبایی‌های طبیعت و وصف مجلس بزم و از این قبیل است. گفته می‌شود این بخش همانست که بعدها به صورت مستقل به غزل تبدیل گردید. نمونه از تشبیب بهاریهٔ فرخی:

بهار تازه دمید ای به روی رشک بهار
بیا و روز مرا خوش کن و نبید بیار
همی به روی تو ماند بهار دیبا روی
همی سلامت روی تو و بقای بهار
بهار اگر نه ز یک مادر است با تو چرا
چو روی تست به خوشی رنگ و بوی و نگار
بهار تازه اگر دارد بنفشه و گل
ترا دو زلف بنفشه است و هر دو رخ گلزار
رخ تو باغ منست و تو باغبان منی
مده به هیچکس از باغ من گلی زنهار...

قصیده‌ای که تغزل یا نسیب نداشته باشد و مستقیماً به مدح ممدوح بپردازد **قصیده مقتضب** یا **محدود** نامیده می‌شود. نمونه قصیده معروف عنصری به مطلع*:

چنین نماید شمشیر خسروان آثار
چنین کنند بزرگان چو کرد باید کار

- **تخلص یا گریزگاه (transition- verse)**: یک یا دوبیت است که در پایان نسیب و برای ورود به موضوع اصلی قصیده (مثلاً مدح یا هجو یا غیره) می‌آید و در تغزل یا معشوق یا ضمن وصف طبیعت سخن را به شخص موضوع مدح یا هجو می‌کشاند. نمونه:

گفتم که «از دلم بنشان تو شرار غم»
گفتا «شرار غم که نشاند به جز شراب»
گفتم «خورم شراب؟ چه گویی؟ صواب هست؟»
گفتا «ثنای دولت سلطان خوری، صواب»

اگر این تخلّص استادانه و زیبا انجام شود شعر را دارای صنعت **حسن تخلّص** نامند:

خلق گویند برو دل به هوای دگرنه
نکنم خاصه در ایّام اتابک دو هوایی

سعدی

- پیکره اصلی قصیده که شاعر در آن به مدح ممدوح می‌پردازد و با اغراق* او را به صورت یک قهرمان حماسی و موجودی مافوق طبیعی که اعمال محیرالقولی انجام داده است توصیف می‌کند.

- **شریطه** که ابیات پایان شعر است و در آن شاعر به صورت جملات شرطی ممدوح را دعا گوید، مثلاً:

تا عاشقان به شعر بتان را وصف کنند:
گه ماه سرو قامت و گه سرو مشک خال
جاوید باد ملک خداوند روزگار
در نور او همیشه دل خواجه چون نوال

ناصرخسرو

(الف الف صص ۲۷۰-۲٦۸)

در تاریخچه قصیده، نکتهٔ مهم آن است که ایرانیان قصیده را از اعراب آموختند و آن را از لحاظ کلامی به درجه اعلای فخامت و از لحاظ معنی به منتهای جزالت رساندند.

شعرای دورهٔ نخستین مستقیماً از شکل قصیده شعرای عرب گرته‌برداری می‌کردند. شعرایی چون ابونواس، ابوتمام، و متنبیّ مورد تقلید قصیده سرایانِ پارسی‌گوی اولیه

مثل رودکی، عنصری، معزّی، و منوچهری بودند. موضوع قصاید نخستین به تأسی از قصیده‌های عربی وصف شراب، شتر و اسب و بیابان، وصف کعبه و مراسم دینی، گریه بر اطلال و دمن، بیان عادات عرب و حتی تشبیهات (← تشبیه) و استعارات (← استعاره) آنها بود. بعدها بین قصیده عرب و فارسی تفاوت‌هائی حاصل شد که قصیده فارسی را شعری درونگرا با معشوق پنهانی معرفی کرد. در قصاید قدیم فارسی وحدت موضوع دیده می‌شود امّا رفته رفته در دوره‌های تیموری و صفوی که قصیده از رواج و رونق افتاد و غزل* رواج یافت، این وحدت موضوع در قصیده کمرنگ شد. همچنین قصیده در ادوار نخست عمدتاً بر محور مدح* ممدوح استوار بود ولی رفته رفته موضوعات دیگر به آن راه یافتند. لحن* قصیده‌های سنّتی حماسی است و در آن از مدح و مفاخره* و ذم سخن می‌رود.

(صص ۲۵۷-۲۵۵، الف الف)

از شعرای قصیده‌گوی فارسی، منوچهری، فرخی، عنصری، خاقانی، و انوری شهرتی بیش از دیگران دارند.

پس از آنکه دورهٔ استیلای ترکمانان غز (در اواخر عهد سنجر) بر ولایات خراسان پایان یافت،مردم خراسان به احمد سلیمان، والی سمرقند متوسل شدند و خواجه کمال‌الدین را که از معتمدان سنجر بود به سوی او روانه کردند. انوری نیز در همین دوران، قصیده‌ای در تحریک و تشویق احمد سلیمان سرود و توسط کمال‌الدین به خدمت فرستاد که ابیاتی از آن در زیر نقل می‌شود:

بر سمرقند اگر بگذری ای باد سحر
نامه اهل خراسان به بر خاقان بر
نامه‌ای مطلع آن رنج تن و آفت جان
نامه‌ای مقطع آن درد دل و خون جگر
نامه‌ای بر رقمش آه عزیزان پیدا
نامه‌ای درشکنش خون شهیدان مضمر
تاکنون حال خراسان و رعایا بوده است
بر خداوند جهان خاقان، پوشیده مگر
نی نبوده است که پوشیده نباشد بروی
ذره‌ای نیک و بدونه فلک و هفت اختر
کارها بسته بی‌شک در وقت و کنون
وقت آنست که راند سوی ایران لشکر
والخ...

(شواف)

نمونه دیگر، قصیده **بهاریه** از سعدی است که ابیاتی از آن به عنوان نمونه نقل می‌شود:

علم دولت نوروز به صحرا برخاست
زحمت لشکر سرما ز سرما برخاست
بر عروسان چمن بست صبا هر گهری
که به غواصی ابراز دل دریا برخاست
تاربایدگلّهٔ قاقم برف از سرکوه
یزک [دزد] تابش خورشید به یغما برخاست
طبق باغ پر از نقل و ریاحین گردید
لشکر آن را که زمین از تف سرما برخاست
این چه بوئیست که از ساحت خلخ بدمید؟
وین چه بادیست که از جانب یغما برخاست
چه هواییست که خلدش به تحسّر بنشست؟
چه زمینی است که چرخش به تولا برخاست
طارم اخضر از عکس چمن حمرا گشت
بسکه از طرف چمن لؤلؤ لالا برخاست
موسم نغمهٔ چنگست که در بزم صبوح
بلبلان راز چمن ناله و غوغا برخاست

بـوی آلودگـی از خـرقهٔ صـوفی آمـد
سوز دیوانگی از سینهٔ دانـا بـرخـاست
از زمـین نـالهٔ عشـاق بگـردون بـرشد
وزثری نعرهٔ مـنان بـه ثـریا بـرخـاست
عارف امروز به ذوقی بر شاهد بنشست
که دل زاهد از اندیشهٔ فـردا بـرخـاست
والخ...

آنگونه که از تحقیقات ادبا بر می‌آید، پس از اسلام اصطلاح چکامه* و چامه برای قصیده و غزل* به طور یکسـان بـه کـار مـی‌رفت، امـا رفته‌رفته چکـامه بـرای غـزل و چـامه بـرای قصیده معمول شد.

(زس)

در سنّت ادبی غرب، قسمی شعر فخیم را که ode نامند تقریباً با قصیده یا چامه برابر است و آن شعری غنائی (← شعر غنائی) و طـولانی است که ساختاری محکم و سبکی (← سبک) والا دارد. (این قالب شعر را می‌توان به تقریب برابر قصیده قرار داد. بر این اساس از انواع آن در ادبیات غرب تحت عنوان قصیده نام برده شده است.) قصیده بـه مـوضوعات جـدی و وزیـن اخـتصاص دارد. ایـن قـالب شـعر در ادبـیّات انگـلیسی بـه پـیروی از قـصیده‌های پیندار، شاعر یونان باسـتان، و هوراس، شاعر روم باستان رواج یافت.

ساختمان قصیده در سنّت ادبی غـرب، بـه صورت پاره شعر*های متعدد است. تـنوع و تفاوت در شکل و ساختمان این پاره شعرها، سبب پیدایش اشکال متنوع در قـصیده شـده است. رایجترین اشکال قصیده در شعر غربی از این قرار است: قـصیده پـینداری* قـصیده بی‌قاعده* و قصیده هوراسی*.

قصیدهٔ آزاد (← قصیدهٔ بی‌قاعده)

قصیدهٔ باقاعده (← قصیدهٔ پینداری)

قصیده بی‌قاعده / آزاد **Irregular Ode**

رایج‌ترین شکل قصیده* در ادبیّات انگلیسی است. این نوع قصیده را اِبراهام کـالی، شـاعر قرن هفدهم رواج داد.

قصیدهٔ بی‌قاعده به پـیروی از قـصیده‌های پینداری (← قصیده پینداری) بوجود آمـد و مانند آن، از ساختمانی پاره‌پاره (← پاره شعر) تشکیل شده است. اما این پاره شـعرها، نـظم قصیده‌های پینداری را ندارد به این معنی کـه هر پاره شعر به مناسبت تغییر موضوع یا حال و هوا* از حیث تعداد و طول سطرها و طرح قافیه* الگوی متفاوتی دارد.

یکـی از نـمونه‌های درخشـان قـصیده بی‌قاعده، چکـامهٔ "Intimation of Immortality" اثر ویلیام وردزورث است که قسمتی از آن به عنوان نمونه در زیر نقل می‌شود:

I

There was a time when meadow, grove, and stream,
The earth, and every common sight,
To me did seem
Apparelled in celestial light,
The glory and the freshness of a dream.
It is not now as it hath been of yore; -Turn wheresoe'er
I may,
By night or day,
The things which I have seen I now can see no more.
The Rainbow comes and goes
And lovely is the Rose,
The Moon doth with delight
Look round her when the heavens are bare,
Waters on a starry night
Are beautiful and fair;
The sunshine is a glorious birth;

Not by the act?
Or masked man, if valued by his face,
Above his fact?
Here's one outlived his peers,
And told forth fourscore years;
He vexed time, and busied the whole state,
Troubled both foes and friends,
But ever to no ends.
What did this stirrer, but die late?
How well at twenty had he fallen or stood!
For three of his fourscore, he did no good.
(Ben Jonson/ *To ...Sir Lucius Cary and Sir H. Morison*)

قصیده محدود (← قصیده)

قصیده مقتضب (← قصیده)

قصیده هوراسی **Horation Ode**

شکلی از قصیده* غربی است که شاعر موضوع، لحن* و قالب* آن را به پیروی از قصیده‌های هوراس، شاعر روم باستان می‌سراید.

قصیده هوراسی، به جای هیجان و شور قصیدهٔ پیندار*ی از وقار، سنگینی و تفکّر برخوردار است. ساختمان قصیده هوراسی **هم‌پاره شعر (Homostrophic)** است یعنی تمام قصیده در قالب پاره شعر*های همگون سروده می‌شود. برای نمونه آندرومارول شاعر متافیزیک (← شعر متافیزیک) در قصیده هوراسی که به مناسبت بازگشت کرامول از ایرلند سروده است، تمام شعر را در پاره شعرهائی که از حیث الگوی وزنی (← وزن) و طرح قافیه* یکنواخت است، سروده و هر پاره شعر تکرار الگوی یکسانی است، به عنوان مثال:

The forward youth that would appear
Must now forsake his Muses dear,
Nor in the shadows sing
His numbers languishing:
But yet I know, where'er I go,
That there hath past away a glory from the earth.

قصیده پینداری / با قاعده **Pindaric/Regular Ode**

شکلی از قصیده* در ادبیات غرب در تقلید از قصیده‌های پیندار، شاعر اهل تِب، است.

قصیده‌پینداری از تکرار منظم سه پاره‌شعر*، یعنی **گردان (strophe)، واگردان (antistrophe)** و **سکون (epode)** تشکیل می‌شود. گردان و واگردان الگوی یکسانی دارند اما پاره شعر سکون الگوی متفاوتی دارد. توضیح آنکه پارهٔ گردان هنگام چرخش رقصندگان یا همسرایان* به یک طرف و واگردان هنگام چرخش به طرف مخالف و سکون هنگامی که همسرایان بی‌حرکت می‌ایستادند، اجرا می‌شده است. نمونه:

THE TURN
Brave infant of Saguntum, clear
Thy coming forth in that great year,
When the prodigious Hannibal town.
Thou, looking then about,
Ere thou wert half got out,
Wise child, didst hastily return,
And madest thy mother's womb thine urn.
How summed a circle didst thou leave mankind
Of deepest lore, could we the center find!
THE COUNTER TURN
Did wiser nature draw thee back,
From out the horror of that sack,
Where shame, faith, honour, and regard of right
Lay trampled on; the deeds of death and night,
Urged, hurried forth, and hurled
Upon the affrighted world:
Sword, fire, and famine, with fell fury met;
And all on utmost ruin set;
As, could they but life's miseries foresee,
No doubt all infants would return like thee
THE STAND
For, what is life, if measured by the space,

This time to leave the books in dust,
And oil th'unused armour's rust,
Removing from the wall
The corslet of the hall.
("An Horatian Ode Upon Cromwell's Return from Ireland")

قطعه **Fragment**

در لغت پاره‌ای از چیزی، تکه، دانه، عدد. در شعر* فارسی، چند بیت* هم وزن* و هم قافیه* است که قافیه را در مصراع* اولِ بیت اول رعایت نکنند و در آن از مضمون* واحدی بحث کنند. مانند:

ابر و باد و مه خورشید و فلک در کارند
تا تونانی به کف آری و به غفلت نخوری
همه از بهر تو سرگشته و فرمانبردار
شرط انصاف نباشد که تو فرمان نبری

(گلستان/ سعدی)

و نیز:

دوستی گفت «صبر کن زیراک
صبر کار تو خوب زود کند
آب رفته به جوی بازآرد
کار بهتر از آن که بود کند»
گفتم «آب اربه جوی باز آید
ماهی مرده را چه سود کند؟»

انوری

از حیث معنی در مجموع شعری است که بیانگر معنی و مقصود واحدی باشد. قطعه معمولاً متضمن پند و شکایت، حکمت یا تقاضائی است و گاه خود قسمتی از قصیده* را تشکیل می‌دهد.

در صورتی که قطعه از دوبیت تشکیل شده باشد آن را می‌توان به واسطهٔ وزن از دوبیتی* یا رُباعی* متمایز ساخت.

نمونه‌های دیگر:

هرکجا دردمندی از سر شوق
گوش برناله حمام کند
چارپایی برآورد آواز
و آن تلذّذ بر او حرام کند
حیف باشد صفیر بلبل را
که زفیرخر ازدحام کند
کاش بلبل، خموش نشستی
تا خر آواز خود تمام کند

سعدی

علاوه بر سعدی، انوری و ابن‌یمین در قرون گذشته و در دوران معاصر پروین اعتصامی در قطعه‌سرایی شهره‌اند.

(ص ۲۹۰ الف‌الف)

قطعه، از نظر استقلال معنائی و ساختار*ی به پاره شعر در سنت شعری غرب شباهت دارد.

قطعهٔ نوعی (← انواع ادبی)

قلب / باشگونگی **Palindrom**

قلب در لغت به معنی دیگرگون کردن چیزی را، واژگون ساختن چیزی را. در اصطلاح بدیع (← صنایع بدیع) از جمله آرایه‌های بیرونی (← آرایه بیرونی) است «که از پیش و پسی و در هم ریختگی آوایی در دو واژه آرایه‌ای پدید آید، به گونه‌ای که یکی از دو واژه که آنها را پایه می‌نامیم، با شگونهٔ دیگری باشد.»

(زس ۳ـص ۶۵)

این آرایه در زبان فارسی از چند نوع است:

ـ قلب کل: آن است که یک پایه یکسره «باشگونه پایه دیگر باشد؛» (زس ۳ ص ۶۶) بطوریکه اگر حروف یکی از پایه‌ها را از آخر به اول بچینند پایهٔ دیگر بدست آید. برای

نمونه:

هست **انیس کریم**، ور نشناسی
زود بخوان با شگونه **میرک سینا.**
(امیرعلی یوزی تکین به نقل از حدائق‌السحر و ترجمان البلاغه)

شاهد دو پایهٔ «انیس کریم» و «میرک سینا»ست.

ـ **قلب مستوی**: این همانست که با palindrom در اصطلاح بدیع فرنگی برابر است و آنست که مصراع* یا جمله‌ای را اگر باشگونه کنند، همان سخن بدست آید. برای نمونه:

رامش مرد گنج باری و قوت
تو قوی را به جنگ در مشمار

اگر حروف هر مصراع را از آخر به اول بخوانیم باز همان مصراع بدست می‌آید.

و نیز:

شو همره بلبل به لب هر مهوش
شکر به ترازوی وزارت برکش

که اجزاء هر مصراع اگر برعکس شود، تفاوتی ایجاد نمی‌شود.

نمونه از متون (← متن) انگلیسی:

"Madam, I'm Adam"
"Able was I ere I saw Elba"
"A man, a plan, a canal - panama!"
straw? No , too stupid a fad; I put soot on warts!

نوعی قلب نیز وجود دارد که عددی است مثل add 132 to 321 to form the total 363.

همانگونه که پیداست این عبارات از قلب ترتیب سه عدد ۱ و ۲ و ۳، و نیز از مضرب ۲ و ۳ تشکیل شده است: ۱۳۲ برعکس ۳۲۱ است، و ۳۶۳ از هر دو طرف یکسان خوانده می‌شود.

ـ **قلب بعض (anagram)**: آن است که بعضی حروف در دو کلمهٔ مقلوب، واژگون شود، مانند سحبان و سبحان در بیت* زیر:

توان در بلاغت به **سحبان** رسید
نه در کنه بی چون **سبحان** رسید

سعدی

یا در کلمات رشک و شکر در این بیت:

رشک قدرت برد سپهر و نجوم
شکر فتحت کند بلاد و دیار

در ادبیات انگلیسی عنوان یکی از رمان*های ساموئل باتلر *Erewhon* است که در واقع مقلوب بعض کلمات nowhere می‌باشد.

ـ **قلب مُجَنَّح**: کلمه‌های قلب شده در ابتدا و انتهای مصراع واقع می‌شود:

گنج دولت دهد گزارش **جنگ**
رای نصرت کند حمایت **یار**

برای این قسم قلب در بلاغت غرب معادل مستقّلی وجود ندارد و نمونهٔ آن همان است که برای قلب بعض ذکر شد.

این نکتهٔ قابل تأمل است که قلب در اصطلاح بدیع فرنگی از حیث نامگذاری کلّی‌تر می‌باشد و فاقد تنوعات قلب در زبان فارسی است. از اینرو نمونه‌هائی که تحت عنوان قلب مستوی یا palidrom ذکر شد انواع مختلفی را در بر دارد که در زبان فارسی برای بعضی از آنها نامی مستقل قائل شده‌اند.

قلب بعض (← قلب)

قلب کل (← قلب)

قلب مُجَنَّح (← قلب)

قلب مستوی (← قلب)

قلب نحوی (← عکس نحوی)

قواعد تقطیع (← تقطیع)

قوم‌نگاری (← زبانشناسی)

قوم‌نگاری ارتباطات (← زبانشناسی جامعه‌شناسیک)

قهرمان (← شخصیّت اصلی)

قهرمان تراژدی **Tragic Hero**

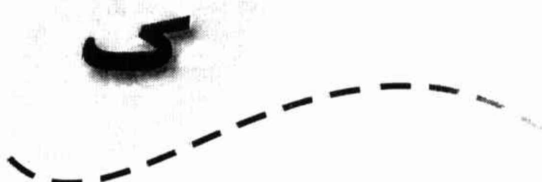
به شخصیّت اصلی* در تراژدی*های کلاسیک (← کلاسیسیسم) که از بین مردان و زنان بزرگ (مثل شاه و ملکه) انتخاب می‌شدند.

بنا به تعریف ارسطو، حُسن انتخاب قهرمان تراژدی عامل برانگیزانندهٔ دو عاطفهٔ ترس و رقّت در تماشاگر است. به این خاطر قهرمان تراژدی نباید انسانی کاملاً بی‌عیب باشد بلکه باید در عین عظمت و قدرت، از نقطه ضعفی مثل غرور* برخوردار باشد که نهایتاً سبب سقوط و نگونبختی‌اش بشود. امّا در مجموع قهرمان تراژدی انسانی بهتر و برتر از انسان‌های عادی است. این نگرش نسبت به برتری قهرمان تراژدی تا اواخر قرن هفدهم در انگلستان ادامه داشت امّا در نمایشنامه*های دوران الیزابت* تنها همین جنبه رعایت می‌شد و خصوصیّت دیگر قهرمان تراژدی در تعریف ارسطو، یعنی «بهتربودن» او، در اکثر تراژدی‌های این دوران مثل ریچارد سوم و مکبث/ شکسپیر رعایت نشده است.

از قرن هجدهم به بعد خصیصهٔ برتر بودن قهرمان تراژدی نیز فراموش شد و انسان عادی در مقام شخصیت اصلی تراژدی قرار گرفت.

قیاس حسّی (← حسّ‌آمیزی)

قید (← قافیه)



کاتالکتیک (← بحر مزاحف)

کاربرد زبان / قدرت عمل **Performance**

اصطلاحی در زبانشناسی* که توسط نوآم چامسکی طرح گردید و در مقابل توانش زبانی* به کار می‌رود. کاربرد زبانی به استفاده واقعی از زبان در شرایط عینی عطف می‌کند. هدف چامسکی از طرح این اصطلاح ناظر به اجرای فیزیکی نظام زبانی است بر حسب آنچه گفته یانوشته می‌شود. با این رویکرد جمله «من از گل خوشم می‌آید» برای نمونه هم یک ماهیت انتزاعی و ذهنی دارد یعنی دربرگیرنده پیامی برای کسانی است که از توانش خاص زبان فارسی برخوردارند، و هم عبارت است از مجموعه اصوات و حروفی که قابلیت تولید مجدد یا بکارگیری توسط گویندگان بیشماری در آن زبان را دارد.

اما کاربرد زبانی به دلیل تفاوت‌هائی که افراد در سبک* و سیاق سخن گفتن دارند، جلوه‌های متنوعی دارد. اگرچه کاربرد صحیح زبانی در انتقال معنا اهمیت بسیار دارد، وجود خطا در کاربرد زبان به معنی فقدان توانش زبانی نمی‌باشد. لغزش‌های کاربردی زبان ممکن است بدلایل مختلفی چون خستگی، بیماری، یا نشئگی اتفاق بیفتد.

توانش زبانی عموماً مورد توجه زبانشناسان است اما کاربرد زبانی بیشتر حوزه مورد علاقه زبانشناسی روانشناختی* است.

تعیین مرز بین توانش زبانی و کاربرد زبانی بسیار مشکل است اما فاصله بین این دو در جریان فراگیری زبان بتدریج رو به کاهش می‌نهد. در حقیقت مفاهیم توانش زبانی و کاربرد زبانی دو جنبه مکمل یکدیگر هستند نه مقابل هم.

(صص ۲۷-۲۶ LT&CS)، (وزوعو)

کاریکاتور **Caricature**

در لغت شکل و تصویری مضحک که نقّاش در ترسیم آن از نکات و دقایق مشخّص موضوع استفاده کند و آن نکات و دقایق را بارزتر و بزرگتر نشان دهد در عین حال که تصویر با اصل موضوع شبیه است. در ادبیّات، کاریکاتور طرحهای (← طرح) قلم‌اندازی است که نویسندهٔ آن برخی ویژگیهای یک شخص بخصوص را به شیوه‌ای مبالغه*آمیز و تمسخرآلود برجسته می‌نماید.

اگر چه کاریکاتورنویسی بیشتر در کمدی*

معمول می‌باشد، گاه در تراژدی* نیز می‌توان تصاویری کاریکاتوری از اشخاص فرعی پیداکرد مثل رودریگو در نمایشنامهٔ اتللّو.

در ادبیّات انگلیسی کاریکاتورنویسی جایگاهی ویژه دارد. برای نمونه آثار برنارد شاو، گلد اسمیث، بن جونسون، اشعار طنزآلود (← طنز) جان درایدن، الکساندر پوپ، رمان*های هنری فیلدینگ، سمولت، دیکنز، و تاکِری از این حیث غنای خاصّی دارند. همچنین شخصیّت‌هائی (← شخصیّت) چون فالستاف در نمایشنامهٔ هنری چهارم / شکسپیر، رود ریگو در اتللّو / شکسپیر، و شادْوِل در مک فله کْنو / جان درایدن نمونه‌هائی از شخصیت‌های کاریکاتوری در ادبیّات انگلیسی به شمار می‌آیند.

در ادبیّات فارسی این شیوهٔ طراحی قلمی توسعهٔ چندانی نیافته است. از جمله نمونه‌های نادر آن توصیفی است که محمّدعلی جمال‌زاده در داستان کوتاه* فارسی شکر است از سه تیپ مختلف ارائه می‌دهد. توصیف یکی از شخصیّتها به عنوان مثال در زیر نقل می‌شود:

«آقای فرنگی مآب با یخه‌ای به بلندی لوله سماوری که دود خطوط آهنهای نفتی قفقاز تقریباً به همان رنگ لولهٔ سماورش درآورده بود در بالای طاقچه‌ای نشسته و در تحت فشار این یخه که مثل کُندی بود که به گردنش زده باشند در این تاریک و روشنی غرق خواندن کتاب رُمانی بود.»

کد / رمز **Code**

در اصطلاح زبانشناسی* معنی کلی رمز و کد عبارتست از نظام قواعدی که ما را قادر می‌سازد اطلاعات را به شکلی نمادین (← نماد) منتقل کنیم. با این تعریف زبان انسان یک رمز و کد است یعنی از کلماتی تشکیل می‌شود که بگونه‌ای نمادین اندیشه، رویدادها، و اشیاء را در جهان پیرامونمان به ما می‌نمایاند و وقتی در کنار هم قرار بگیرند به ما امکان ایجاد ارتباط می‌دهند. برای فراگیری این رمزها باید قواعد مختلف یا رمزهای فرعی‌تر subcode حاکم بر آن کدها را مثل آواشناسی*، نحو*، و معناشناسی* زبان فراگیریم. برخی از این قواعد جهان شمول هستند و بین همه زبانها مشترکند اما برخی هم مختص زبان‌های خاصی می‌باشند.

با عنایت به آنچه گفته شد رمز یا کد در حقیقت نظامی از علامت‌ها یا نشانه*ها است. در ارتباط با زبان، کلمات را نشانه تلقی می‌کنیم. این نگرش در زبانشناسی نوین و از زمان سوسور رواج یافته است. یکی از ویژگیهای نظام نشانه‌ها آنست که دایم می‌تواند از یک نظام یا رمز اولیه Primary code به نظامی دیگر یعنی رمز ثانویه Secondary code تبدیل شود مثل کدهای مورس که رمز ثانویه می‌باشد. زبانشناسان گاهی از فرآیندهایی که ما بواسطه آنها داد و ستد زبانی انجام می‌دهیم با اصطلاح **رمزگشایی decoding** و **کدریزی encoding** نام می‌برند. اما این می‌تواند به معنی آن باشد که کنش*هایی مثل گفتن و شنیدن عمدتاً کارهایی مکانیکی می‌باشد. در حالیکه برای درک آنچه دیگران به ما می‌گویند کاری بیش از عمل ساده تغییر جریان اصوات به کلمات باید انجام دهیم.

برای این کار باید بتوانیم مؤلفه*هایی نظیر تکیه شدت* و آهنگ* را تعبیر و تفسیر* کنیم زیرا هر دو در انتقال معنی دخیل هستند. مفهوم رمز تنها زمانی با این شرایط تطبیق می‌یابد که اینگونه مؤلفه‌ها نیز به عنوان بخشی از رمزهای فرعی آواشناسی محسوب شوند که قواعد خاص خود را برای معنی بخشیدن به گفته‌ها دارند. رمزگشایی و کدریزی را باید با این توسع معنایی در نظر گرفت.

همچنین نباید از نظر دور داشت که زبان تنها یکی از چندین نظام نشانه‌ای موجود است زیرا رفتارهای غیر کلامی هم که در اصطلاح به آنها **زبانِ اندامی** (body languange) می‌گویند در همین مقوله قرار می‌گیرند. بررسی این رمزها و نشانه‌های کلامی و غیرکلامی در حوزه معنی‌شناسی* واقع است. اهمیت معنی‌شناسی ناشی از آنست که بیشتر رشته‌های علوم انسانی دارای رمزها و کدهای خاص خود هستند، نظیر کدهای فرهنگی، زیباشناسی*، تأثری، و ادبی. همه این کدها بر محور این فکر استوارند که معنی آنچه را می‌بینیم و می‌شنویم بواسطه توسل به نظام ناپیدایی از نشانه‌ها که در متن* یا نقاشی یا نمایشنامه* و یا حتی در یک رویداد اجتماعی کدریزی شده، بر ما آشکار می‌شود.

(LT & C صص ۲۱۰-۲۰۹)

کدریزی (← کد)

کشاورزان (← تاریخ ادبیات امریکا)

کشف / وقوف Discovery / Anagnorisis

فرآیند آگاهی شخصیّت* نمایشنامه* و داستان* بر نکته‌ای یا حقیقتی است که تا آن لحظه در روند حوادث داستان، از آن بی‌خبر و غافل بوده است.

این اصطلاح را در نقد ادبی* غرب نخستین‌بار ارسطو ضمن تعریف پیرنگ* تراژدی* پیش کشید (فنّ شاعری). ارسطو بهترین نوع کشف و وقوف را آن می‌داند که همزمان با واژگونی* موقعیّت و وضعیّت در تراژدی رُخ می‌دهد. نمونهٔ درخشان این فرآیند در تراژدی ادیپ شهریار / سوفوکل رخ می‌دهد. وقتی پس از جستجوی بسیار برای یافتن علّتِ بلائی که بر شهر نازل شده، اودیپ به این حقیقت تلخ واقف می‌شود که خود مسبّب اصلی همهٔ این بلایا بوده، لحظهٔ کشف و وقوفِ تراژدی در می‌رسد. در پی این وقوف، اودیپ چشمان خود را در می‌آورد تا به طور نمادین (← نماد) به جهل خویش و بیهودگی کارهایش در مقابله با تقدیری که خدایان برای او مقرّر کرده‌اند اذعان کند.

کشمکش / جدال Conflict

در لغت به معنی کشیدن و رها کردن، از هر سو کشیدن، کشاکش، جدال و ستیزه، خوشی و ناخوشی، غم و شادی، و در اصطلاح داستان* تعارض دو نیرو یا دو شخصیّت با یکدیگر است. کشمکش، عنصر مهّم در شکل‌گیری پیرنگ* داستان می‌باشد. در هر نوع داستان، خواه ساده باشد خواه پیچیده، به محض خلق شخصیّتها، کشمکش نیز به وجود می‌آید. این کشمکش به اشکال مختلف ممکن است ظاهر شود: **کشمکش جسمانی** (physical): تعارض جسمی میان دو شخصیّت؛ **کشمکش ذهنی** (mental): کشمکش میان دو فکر؛ **کشمکش عاطفی** (emotional):

تعارض میان عواطف مختلف شخص؛

کشمکش اخلاقی (moral): ستیز و مخالفت شخصیّت داستان با اصول اخلاقی. کشمکش ممکن است بین تمایلات متفاوت شخصیّت داستان نیز رُخ دهد مثل جدالی که مَکبث (در نمایشنامهٔ مکبث) به هنگام اراده برای قتل پادشاه با خود دارد. مضمون این جدال آنست: از یکسو او می‌داند برای تحقّق پیشگوئی‌های جادوگران و رسیدن به تاج و تخت تنها چارهٔ او کشتن پادشاه است و از سوی دیگر می‌داند که این عمل کاری بسیار پلید است زیرا پادشاه به اعتبار دو دلیل به او اعتماد کرده و به خانهٔ او آمده است: اول آنکه مکبث قوم و خویش و رعیت اوست و دوم آنکه مکبث در مقام میزبان باید در به روی دشمنان میهمان ببندد نه آنکه خود دست به قتل وی بزند.

گاه تعارض و کشمکش میان شخصیّت داستان با قوانین و سُنن اجتماعی پدید می‌آید. ساده‌ترین نوع کشمکش آن است که میان دو شخصیّت خوب و بد رُخ می‌دهد. در این نوع کشمکش معمولاً هریک می‌خواهد اراده و خواست خود را حاکم کند. (← پیرنگ، ← نقطهٔ اوج، ← دروائی)

کشمکش اخلاقی (← کشمکش)

کشمکش جسمانی (← کشمکش)

کشمکش ذهنی (← کشمکش)

کشمکش عاطفی (← کشمکش)

کلاسیسیسم Classicism

کلاسیسیسم در اصطلاح گرایش به آثار کهن و قانونمند ادبیات و هنر هر ملّتی می‌باشد، و آثار کلاسیک آثاری هستند که اساس آنها بر اصول و سنتی (← سنت) استوار باشد که از گذشتگان تبعیت می‌کند یا با گذشتگان به نوعی ارتباط دارد. کلاسیسیسم نقطهٔ مقابل مدرنیسم* می‌باشد. با این تعریف آثار شعرای کهن فارسی آثار کلاسیک ادب فارسی محسوب می‌شوند. در اروپا آثار متقدمان یونان و رُم باستان مثل افلاطون، ارسطو، سوفوکل، اوریپید، اِشیل، (یونان) سیسرو، هوراس، لانگینوس، و ویرژیل (رُم) آثار کلاسیک هستند. این آثار و هر اثر دیگری که نوعی ارتباط با سُنن (← سنّت) هنری یونان و رم باستان داشته باشند آثاری کلاسیک محسوب می‌شوند. اهّم ضوابطی که در آثار کلاسیک متقدمانِ یونان و رم مشترک است عبارتند از:

ـ **محاکات یا تخیل*** طبیعت: بنابراین اصل، محاکات عموماً به مفهوم تقلید* از مظاهر زیبا و متعالیِ طبیعت است که بیان آن به شیوه‌ای زیباتر و کاملتر موردنظر باشد.

ـ **تقلید از قدما**: در این زمینه کتابهای هنر شاعری / هوراس و فنّ شاعری / ارسطو نزد نویسندگان کلاسیک آثاری معتبر و شایستهٔ پیروی به شمار می‌آیند. در نتیجه، نویسندگان و شعرای کلاسیک با وفاداری نسبت به اصولی که در این کتابها توصیه شده است معتقد به اصولی ثابت و مطلق برای خلق و سنجش آثار ادبی می‌باشند. (← مطلق باوری)

ـ **اصل خِرَد**: این اصل را نویسندگان نوکلاسیک (← نوکلاسیسیسم) به پیروی از اصل اصالت عقل دکارت بر دیگر اصول کلاسیک افزودند. به موجب این اصل، به جای احساس و الهام* عقل سلیم باید در مقام قضاوت کننده بر آثار ادبی حاکم باشد.

ـ **آموزندگی و زیبائی**: به زعم نویسندگان و شعرای کلاسیک، آثار ادبی باید هدفی ارشادی را دنبال کنند و بدین منظور لازم است شیوه‌ای زیبا و خوشایند را وسیلهٔ آموزندگی قرار دهند. (← ادبیات تعلیمی)

ـ **ایجاز* و وضوح**: در آثار نویسندگان کلاسیک بیشترین مفاهیم با کمترین کلمات بیان می‌شود به گونه‌ای که این آثار ضمن ایجاز، از وضوح و روشنی نیز برخوردارند. لازمهٔ نیل به چنین مقصودی استفاده درست و به جا از کلمات و جمله‌بندی رسا است.

ـ **حقیقت‌نمائی***: این اصل را ارسطو در کتاب فنّ شاعری مورد بحث قرار می‌دهد و در توصیف آن می‌گوید «فرق اصلی میان مورّخ و شاعر در آن است که مورّخ از آنچه اتّفاق افتاده است بحث می‌کند و شاعر از آنچه می‌توانست اتّفاق بیفتد.»

حقیقت‌نمائی از آن جهت با حقیقی و ممکن تفاوت دارد که هرچیز حقیقی را نمی‌توان به نمایش درآورد، و بسیاری از ممکنها به هنگام نمایش جنبه‌ای نازیبا و حتّی مضحک می‌یابند.

ـ **نزاکت ادبی***: حُسن تناسبی (← حسن تناسب) است که از یکسو میان مقام اشخاص (در داستان* و نمایش*) با کردار و رفتار منتسب به آنها باید برقرار باشد و از سوی دیگر باید میان اشخاص داستان و نمایش با وظیفه‌ای که در اثر دارند وجود داشته باشد. این اصل همچنین بر رعایت جوانب اخلاقی در آثار ادبی تأکید می‌ورزد به طوری که نمی‌توان هر حقیقتی را به صِرفِ حقیقت بودن نشان داد.

ـ **وحدت‌های سه‌گانه***: در فنّ شاعری، ارسطو بر وحدت موضوع و وحدت زمان تأکید می‌ورزد. گرچه وحدت مکان صریحاً توسط ارسطو مطرح نشده است، از وحدت زمان موردنظر او منتج است. وحدت لحن* نیز وحدتی است که هوراس بر وحدتهای ارسطوئی می‌افزاید و به موجب آن تمام اثر باید لحنی یکسان داشته باشد، بدین ترتیب گنجانیدن قطعات کمیک (← کمدی) در آثار تراژیک (← تراژدی) خلاف وحدت است.

گذشته از اصول مذکور، هر اثری که از توازن، وحدت، تناسب، اعتدال، صراحت و شکوه برخوردار باشد کلاسیک قلمداد می‌شود.

کلام محور (← بن‌فکنی، ← پساساختگرایی)

کلمات دستوری (← تکیه)

کلمات قصار **Aphorisms**

قصار جمع قصیر به معنی کوتاه است و کلمات قصار به گفته‌های کوتاه و پرمعنی اطلاق می‌شود مانند کلمات قِصار حضرت امیرالمؤمنین علی (ع) و فضلا و دانشمندان. برای نمونه:

«نتیجهٔ کوتاهی در کارها پشیمانی است و ثمرهٔ دوراندیشی نجات از ضرر.»

حضرت علی (ع)

مردم بی‌قدر را زنده مشمار.

قابوسنامه

مردم از مردم کمال یابند.

بیهقی

و در انگلیسی:

"Politeness if fictitious benvolence."

(Samuel Johnson)

«ادب اگر ساختگی باشد نیکخواهی است.»
(ساموئل جانسون)

"The proper study of mankind is man."
(Alexander Pope)

«موضوع مناسب بررسیِ انسان، انسان است.» (الکساندر پوپ)

"Conscience is a cur that will let you get past it, but that you cannot keep from barking."
(Anonymos)

«وجدان، سگی است که می‌گذارد از کنارش بگذری.
اما نمی‌توانی جلوی پارس کردنش را بگیری.»

کلمات قصار ممکن است حاوی پند یا نکته‌ای حکمت‌آمیز باشند.(← پند، اندرز)

کلمات نقش‌نما (← تکیه)

کلیت (← مجاز مرسل)

کلیّت و جامعیّت / جهانیّت Universality

کلیّت در لغت به معنی کل و تمام است، و جامعیّت به معنی عالمگیر بودن و جهانی بودن می‌باشد. این واژه در اصطلاح نقد ادبی* به ویژگی‌ای اطلاق می‌شود که به موجب آن تأثیر آثار ارزشمند هنری مرزهای زمان و مکان را پشت سر می‌نهد و از محدودهٔ وضعیّت، شخص و رویدادی خاص در می‌گذرد به طوری که این آثار برای همهٔ آدمها در همه جا و در هر زمان می‌تواند گیرائی و جذابیّت داشته باشد. در رسالهٔ در قلّهٔ رفعت / لانگینوس آمده است که عظمت حقیقی هنر، به تمام انسانها در همهٔ زمانها لذّتی یکسان می‌بخشد. در این مورد برای مثال می‌توان به علّت بقای تراژدی*های یونان باستان اشاره کرد.

شرط دستیابی به چنین خصلتی آن است که نویسنده به جای پرداختن به موارد و مسائل خاص، به خصایل مشترک انسانها بپردازد. این خصلت همچنین در آثار طنزآمیز (← طنز) آریستوفانِس، جوونال، بن جونسون، مولیر، سویفت، و دیگر طنزنویسان مشهور سبب بقا و جذابیّت این آثار شده است. اینان به جای پرداختن به مسائل مقطعی و زودگذر، به معضلات اصلی فکر و روح بشر مثل غرور، آز، حسد، ریا و قدرت‌پرستی پرداخته‌اند و از این رهگذر توانسته‌اند آثاری جاویدان خلق کنند.

کمدی Comedy

کمدی در لغت از واژهٔ یونانی کمدیا (komodia) ریشه گرفته است که این واژه خود ظاهراً شکل دگرگون یافته‌ای از کوموس (komos) می‌باشد. کوموس نام جشنی بوده که در مراسم کهن دیونوسی همراه با آوازهای شادی‌بخش و عیش و نوش اجرا می‌شده است. امّا اصطلاح کمدی به طور کلّی در برگیرندهٔ نمایشنامه*هائی است که به طرزی شوخی‌آمیز و سَبُک به طرح مسائل اجتماعی و اخلاقی بشر می‌پردازند.

کمدی از حیث ماهیّت، به تعبیر و تعریف ارسطو، نقطهٔ مقابل تراژدی* محسوب می‌شود: در حالی که نویسندهٔ تراژدی به موضوعات مهّم و دردهای مشترک بشر می‌پردازند، نویسندهٔ کمدی مسائل روزمره و معاصر را مطرح می‌کند؛ در تراژدی سرگذشت انسانهای بزرگ و مشهور بیان می‌شود امّا در کمدی انسانهای معمولی و گرفتاریهای آنان نشان داده می‌شود؛ تراژدی

همواره پایانی فاجعه‌آمیز (← فاجعه) و مصیبت‌بار دارد حال آنکه مسائل مطرح شده در کمدی همواره به پایانی مُنجر می‌شود که اگر خوش نباشد فاجعه‌بار هم نیست و تماشاگر یا خواننده از بابت سرانجامِ بی‌خطر کمدی آسوده خاطر است به همین جهت با دیدن کمدی بیش از آنکه فشاری روانی را تحمّل کند، تفریح می‌کند و سرگرم می‌شود. زبان تراژدی، زبانی فخیم است امّا زبان در کمدی برگرفته از کلام مردمان عادی می‌باشد. تراژدی ساختاری (← ساختار) خاص و پیرنگی (← پیرنگ) محکم دارد حال آنکه کمدی مُلزم به رعایت اصول پیرنگ محکم و قوی نیست. امّا با وجود حفظ چنین چهارچوبی، کمدی در دورانهای مختلف دگرگونیهای بسیاری را از حیث محتوا و هدف از سر گذرانده است به طوری که در روند حیات خود اشکال متفاوتی پیدا کرده است.

نخستین کمدی‌های به جا مانده متعلق به کمدی‌های قدیم (← کمدی قدیم) یونان است. ویژگی عمده در این کمدی‌ها وجود عنصر هجو* و کلام زننده یا سَقَط* می‌باشد. کمدی‌های اولیّهٔ آریستوفانِس، نمایشنامه‌نویس یونان باستان، در این دسته جای دارند. در این کمدی‌ها بزرگان اجتماع با زننده‌ترین کلمات به تمسخر و ریشخند گرفته می‌شوند؛ نمایشنامه‌ها پیرنگ معیّنی ندارند و هدف نویسنده خنداندن تماشاگر از طریق تمسخر و ریشخند اشخاص است.

کمدی قدیم با سقوط یونانیان در جنگ پلوپونزی (۴۰۰ ق. م.) و پیروزی مقدونیّه از میان رفت و به سبب دگرگونیهای اجتماعی، جای خود را به کمدی میانه* داد. در کمدی میانه که آخرین نمایشنامه‌های آریستوفانِس در آن جای می‌گیرند، زبان بی‌پرده و بی‌شکل کمدی قدیم جای خود را به شوخیهای رام و پیدایش پیرنگ و شخصیّت* داد و به جای مضامین (← مضمون) سیاسی و عام، مسائل خصوصی و اجتماعی محور نمایشنامه قرار گرفت.

کمدی نو با مِنانْدِر آغاز شد. در این نوع کمدی خنده از عامل متفاوتی نشأت می‌گرفت که از قرار دادن شخصیّتهای قالبی (← شخصیّت قالبی) در موقعیّتهای واقعی و اجتماعی معاصر حاصل می‌شد و نویسنده در این راه با کمک تخیّل خود به آفریدن موقعیّتهای خنده‌دار توفیق می‌یافت. این قسم کمدی مورد تقلید نویسندگان رومی از جمله پلوتوس و تِرِنْس قرار گرفت و بعدها مبنای کمدی رفتار (← کمدی رفتارها) واقع شد.

در قرون وسطی اگر چه کمدی از رونق افتاد، سنّت کمدی به نحوی در کار نوازندگان دوره گرد، بَندبازان و بازیگران صورتک پوش که لال‌بازی می‌کردند به حیات خود ادامه داد. با ظهور رنسانس (← دوران رنسانس) کمدی در دو مسیر متفاوت ادامهٔ حیات داد؛ اوّل لوده‌بازی و کمدی دلارته* که به نمایش روحوضی ایران شباهت بسیار دارد و دوّم نمایشهای خواندنی (← نمایش خواندنی).

در انگلستان، در دوران رنسانس*، برای کمدی رسالتی ارشادی قائل بودند. سرفیلیپ سیدنی در تعریف کمدی می‌نویسد: «کمدی تقلیدی است از لغزشهای عادی زندگی؛

لغزشهائی که نویسنده آن را به مضحک‌ترین و تحقیر آمیزترین شیوهٔ ممکن ارائه می‌دهد...» در نتیجه، عنصر طنز* به عنوان عنصری اساسی به کمدی افزوده شد. اغلب کمدی‌های دوران تیودور* و دورهٔ جیمز اوّل (۱۶۲۵-۱۶۰۳) از این ویژگی برخوردار بودند. نخستین کمدی‌های حقیقی در انگلستان یعنی رالف رویستر دویستر (۱۵۵۳) اثر نیکولا اودال و کمدی‌های منثور سوزن گامِر گارتن (۱۵۶۶) و تصورّات (۱۵۶۶) به همین دوره تعلّق دارند. در این دوران، همچنین قطعاتی کوتاه و سرگرم کننده در بین پرده‌های مختلف نمایشنامه‌های (← پردهٔ نمایش) جدّی اجرا می‌شد که به آن میان پرده* می‌گفتند.

کمدی در دوران الیزابت* با آثار شکسپیر و بن جونسون ابعاد تازه‌ای پیدا کرد. شکسپیر علاوه بر کمدی‌های برجسته‌ای چون رام کردن زن سرکش، ابتکار تازه‌ای به کار بست. او با گنجانیدن صحنه‌های نمایشی (← صحنهٔ نمایش) خنده‌دار و کمیک در لابه لای موضوعات جدّی و تراژیک، از یک سو فاصلهٔ ساختاری میان کمدی و تراژدی را که آنهمه مورد توجّهٔ ارسطو و نمایشنامه‌نویسان کلاسیک (← کلاسیسیسم) بود از میان برداشت و از سوی دیگر با افزودن این لحظات فرح‌بخش و شاد که در اصطلاح تسکین کمیک* نامیده می‌شود موجب شد تا لحظاتی چند از فشار عاطفی برتماشاگر و خواننده کاسته شود. این امر پیآمد دیگری هم دربر داشت: تضّاد ماهیّت این صحنه‌ها با ماهیّت تراژدی‌ای که این صحنه‌ها جزئی از آن بود، موجب برجستگی و تأثیر قویتر حوادث تراژدی می‌شد. در همین دوران بن جونسون کمدی خُلقیات* را پدید آورد. جونسون ضمن در آمیختن طنز با کمدی، کمدی‌های خود را بر محور تفکّر کهنی استوار کرد که سلامت طبع انسان را حاصل تعادل میان عملکرد چهار عنصر خون، بلغم، سودا و صفرا می‌دانست.

در قرن هفدهم کمدی رفتارها* با احیاء کمدی رومی رواج یافت و بهترین جلوه‌های آن در فرانسه در آثار پیر کورنی و مولیر و در انگلستان در آثار ویلیام ویچرلی و ویلیام کانگِرو منعکس شد.

قرن هجدهم زمان رواج کمدی احساساتی* بود. این قسم کمدی در انگلستان بیش از آنچه در صحنه نمایش جلوه کند در داستانهای کوتاه (← داستان کوتاه) فیلدینگ و اسمولِت تجلّی یافت.

در قرن نوزدهم کمدی به طرح مسائل غم‌انگیز زندگی بشر می‌پرداخت و این امر در قرن بیستم در تئاتر پوچ‌گرا* به شیوه‌ای متفاوت ادامه یافت. در این کمدی تازه، پوچی زندگی انسان معاصر با طنزِ تلخ و غم‌انگیزی نشان داده می‌شود. دگرگونی دیگر در کمدی قرن بیستم گنجانیدن عنصر شعر* و تخیّل* در کمدی است که با آثار سینج وشون اوکیسی ایرلندی شکل گرفت. در انگلستان نیز اسکار وایلد کمدی رفتارها را احیا کرد و برنارد شاو یکّه‌تاز عرصهٔ کمدی شد.

(کن)

در ایران، از دیرباز به موازات تعزیه* نوعی نمایش ملّی شبیه به نمایشهای سیرک وجود

داشته است که شیرین کاریها و مسخرگیهای دلقکان درباری را در برمی‌گرفته است. متن این بازیها مکتوب نبود و به تناسب شرایط مجلس بیان می‌شد. از مشهورترین این بازیها حاجی الماس، خانم خرسوار و شمبله غوره می‌باشد.

رفته‌رفته بر اثر توسعهٔ فرهنگ و دانش اروپائی دلقکان درباری بر آن شدند تا به شیرین کاریهای خود محتوائی انتقادی ببخشند. کاملترین نمونهٔ این نمایشنامه‌ها بقّال در حضور است که احتمالاً نویسندهٔ آن محمدحسن خان اعتمادالسلطنه بوده است. نمایشنامهٔ مذکور در زمان ناصرالدین شاه، در شب عید نوروز و در محل کاخ سلطنتی اجرا می‌شده است.

امّا کمدی به عنوان یک نوع نمایشی خاص در ایران بواسطهٔ ترجمهٔ نمایشنامه‌های مولیر معرفی شد. یکی از نخستین کمدی‌های مولیر که به فارسی ترجمه شد، نمایشنامه گیج بود. این نمایشنامه به روال ترجمه‌های آن زمان و متناسب با ذوق ایرانی ترجمه شد یعنی اسمها و اماکن شرقی به جای اسمها و اماکن غربی قرار گرفت. برای مثال محل وقوع داستان* که در متن فرانسوی شهر مِسین است در ترجمه به بغداد تغییر یافت و نامهائی چون نسیم، نوکر میرزا، هوشیار، جمیله، کنیزک حاجی، سلیم و دیگران جایگزین اسمهای اروپائی شد.

اوّلین نویسندهٔ ایرانی که کمدی‌هائی به شیوهٔ اروپائیان نوشت و بعدها به فارسی ترجمه شد میرزا فتحعلی آخوندزاده اهل آذربایجان بود. از جمله کمدی‌های معروف او می‌توان سرگذشت مرد خسیس یا حاجی قرا و درویش مستعلی شاه جادوگر را نام برد.

(اصتان)

در اینجا به عنوان قسمتی از کمدی مرد خسیس مربوط به دوران بازگشت ادبی* برای نمونه در زیر نقل می‌شود:

بلوط. حیدربیگ و صفربیگ هر دو مکمل و مسلح، چست و چابک، در شب مهتابی از خانه بیرون آمده، در کنار اوبهٔ صفربیگ به سر سنگی نشسته و حیدربیگ روبروی او به حالت غمین حرف می‌زند.)

خدایا این چه عصریست، این چه زمانه‌ایست؟ مرد از قدر و قیمت افتاده، نه سواری به کار می‌خورد، نه تیراندازی طالب دارد، نه جوانی را قیمتی مانده است و نه بهادری را حرمتی باقیست. مثل زنها بایست صبح تا شام و از شام تا بامداد میان آلاچیق محبوس باشی، آدم از کجا دیگر زندگانی بکند، پول پیدا نماید، دولت دست بیاورد. روزهای گذشته، دوره‌های پیش، میان هر هفته یا ماهی یک دفعه لااقل آدم، کاروانی می‌چاپید، اردویی می‌زد، چپاولی می‌کرد. حال نه کاروان می توان چاپید نه اردویی داغان توان کرد، نه جنگ قزلباشی نه دعوای عثمان لویی. اگر بخواهی نوکر هم بشوی به جنگ بروی، باید سر این لزگیهای لات و لوت بروی. اگر بِه هزار زحمت یکی را از سوراخ کوهها در بیاوری جز انبان کهنه و لوله شکسته چیزی دیگر به دست نخواهد افتاد. کو دعوای قزلباش و عثمانی [که] همه قراباغ را با طلا و نقره پرکند. الحال هم خیلی خانه هست که از چپاو[ل] اصلاندوز نان می‌خورند. اولاد

اصلان بیگ باز دیروز در بازار «آغچه بدیع» یراقهای نقره که پدرشان از عثمانلو، الجه [غارت] کرده بودند، می‌فروختند. باز [اگر] همچو دعوایی اتفاق بیفتد پیش از همه جلو دسته واایستم، هنری نمایان کنم که رستم دستان هم نکرده باشد. کار من این است نه اینکه نچالنگ مرا صدا کرده می‌گوید: حیدربیگ راحت بنیشین، دلگی مکن، راه نزن، دزدی نرو. پشیمانم کرد که گفتم بلی نچالنگ، ما هم به این کارها راغب نیستیم، ولی به شما لازم است که امثال ما مردمان نجیب را به لقمه نانی راهنمایی بفرمایید، کار و شغلی بدهید که نان و آشی داشته باشد. گوش کن ببین چه جواب داد به من: حیدربیگ زراعت بکن، باغ بکار، داد و ستد برو، خرید و فروخت بکن. گویا که من «بانازور» ارمنی هستم که هر روز تا شب خیش برانم. یا... پیله‌وری بروم. عرض کردم: نچالنگ، هیچ وقت از جوانشیر برزگری و بازرگانی دیده نشده. پدر من قربان بیگ، خدا رحمتش کند، این کارها را نکرده است. من هم که پسر او هستم هرگز از این کارها نخواهم کرد. اخمش را ریخته، روش را برگردانده، اسبش را هی کرد و رفت.

صفربیگ: این حرفها فایده ندارد. آدم که گوشت دزدی نخورد، اسب سوار نشود، از زندگانی خود چه لذت می‌برد؟ و در روی دنیا برای چه راه می‌رود؟ شب گذشت، عسگربیگ نیامد. نمی‌دانم برای چه دیر کرد. هاآنست آمد!

(در این حال عسگربیگ می‌رسد.)

حیدربیگ: من هم حاضرم. می‌روید، بسم‌الله، راه بیفتید. پس چرا غمگینی؟ همچو فکری به نظر می‌آیی.

حیدربیگ: والله نمی‌دانم کدام دهن لق حرف مفت‌زن مرا به نچالنگ نشان داده است، آمده بود میان بلوک گردش کند. امروز از کنار اوبهٔ ما می‌گذشت مرا صدا کرده می‌گوید: حیدربیگ دزدی نرو، راهزنی نکن.

صفربیگ: په، یعنی از گرسنگی و برهنگی و بدگذرانی بمیر؟

حیدربیگ: البته همچو می‌گوید. دیگر گویا که در همه قراباغ همه این دزدی‌ها را حیدربیگ می‌کند، اگر او از دزدی دست بردارد، ولایت آسوده خواهد شد. دزدی بز و میش هم برای ما دشخار [دشوار] شده است. حالا هم معطل و فکری مانده‌ام. اگر برویم دختره را برداریم بیاریم می‌ترسم پدر و مادرش شکایت کنند، باز باید فراری بشوم.

عسگربیگ: حیدربیگ همه قراباغ می‌داند دختره را پدر مادرش به تو داده است. نمی‌فهمم چه باعث شده است که باید پنهانی برداری بیایی؟

کمدی احساساتی /کمدی احساسیگرانه

Sentimental Comedy / Comedy of Sensibility

نوعی نمایشنامه★ که نگارش و اجرای آن از اوایل قرن هجدهم در انگلستان رواج یافت. تأکید این نمایشنامه‌ها بر فلاکت و بدبختی مردم طبقهٔ متوسط بود و از اینرو سبب برانگیختن حسّ همدردی (← همحسّی) در تماشاگران می‌شد.

قهرمان کمدی احساساتی معمولاً انسانی رئوف، دست و دل باز و شرافتمند است که به

احساسات دیگران مخصوصاً افراد زیردست توجّه بسیار دارد. نویسندگان این نوع کمدی* با نشان دادن رنج و مشقّت افراد نیک نَفس، اشک تماشاگران را در می‌آوردند؛ امّا دست آخر همه چیز با خوبی و با غلبهٔ نیکی بر بدی پایان می‌پذیرفت. نمایشنامهٔ سرخپوست غربی / ریچارد کمبرلند (۱۷۷۱) نمونه‌ای از این قسم کمدی است.

از دیگر نویسندگان کمدی احساساتی در انگلستان ریچارد استیل و هیُو کِلِی بوده‌اند. فیلم‌های کمدی چارلی چاپلین پاره‌ای از ویژگی‌های این نوع کمدی را دارند.

کمدی احساسیگرانه (← کمدی احساساتی)

کمدی اطوارها (← کمدی رفتارها)

کمدی خلقیات / طبایع Comedy of Humours

humour در لغت به معنی مزاج و خلق و خو می‌باشد و کمدی خلقیات نوعی کمدی* است که با نمایشنامه‌های بن جانسون، نویسندهٔ انگلیسی قرن هفدهم پدید آمد. درونمایهٔ* این کمدی‌ها از نظریهٔ فیزیولوژیکی در آن زمان نشأت می‌گرفت. به موجب این نظریه، وجود انسان آمیزه‌ای از چهار آبگونهٔ خون، بلغم، صفرا و سودا است. طبع متعادل، طبق نظریهٔ مذکور، قادر است میان این چهار آبگونه تعادل برقرار کند. چنانچه تعادل میان این آبگونه‌ها از میان برود انسان تعادل روحی و جسمی خود را از دست می‌دهد و مزاج او ممکن است دموی، بلغمی، صفراوی یا سودائی بشود.

بِن جانسون در کمدی‌های خود شخصیّتهای اصلی (← شخصیّت اصلی) را از بین انسانهائی برمی‌گزینند که صاحب مزاجی نامتعادل هستند. از کمدی‌های مشهور او یکی هرکسی سر خُلق خودش (۱۵۹۸) و دیگری آدمهای کج‌خلق است.

کمدی دلارته / کمدی هنرمندان

Commedia Dell Arte

نام گروهی از بازیگران حرفه‌ای و دوره گرد ایتالیائی بوده است که در قرن شانزدهم در اروپا به اجرای نمایش* می‌پرداختند. (arte در اصل نام دسته‌ای از هنرمندان ایتالیائی در قرون وسطی بوده است که بدین لحاظ کمدی دلارته را می‌توان به کمدی بازیگران حرفه‌ای یا کمدی هنرمندان ترجمه کرد).

احتمال داده‌اند که پیدایش کمدی دلارته از نمایشنامه*های رومی ریشه گرفته باشد. این گروههای بازیگر در سراسر اروپا به اجرای نمایش می‌پرداختند و بدین ترتیب به طور گسترده‌ای بر نمایشنامه‌های بومی ممالک میزبان تأثیر می‌نهادند. در انگلستان شکسپیر برخی نمایشنامه‌های خود را مثل کمدی خطاها تحت تأثیر کمدی دلارته نوشت و بسیاری از عناصر نمایشنامه‌های خود را مثل تخیّل، جامهٔ مبدل، هویّت اشتباهی و خواهر یا برادر گمشده از این نوع کمدی* اقتباس کرد.

پیرنگ کمدی دلارته معمولاً بر ماجراهای دسیسه‌آمیزِ (← دسیسه) عشقی که میان افراد مختلف (از ارباب تا پیشخدمت و از بانو تا ندیمه) رُخ می‌دهد، استوار است. نمایش اصلی معمولاً پس از مقدّمه‌ای کوتاه که حکم زمینه‌چینی (← زمینه‌چینی نمایشی) را دارد، آغاز می‌شود. توفیق کمدی دلارته عمدتاً بستگی به قدرت بازیگران در ارائه حرکات خنده‌دار، تقلید* لوده گری* حاضر جوابی و

موسیقیِ همراه متن داشت. صحنهٔ (← صحنهٔ نمایشی) این شکل کمدی معمولاً سکوئی بود که در معابر برپا می‌شد و پرده‌ای (← پرده) که در واقع چشم‌انداز صحنه محسوب می‌شد، در پشت آن قرار داشت.

اشخاص مرد و زن نمایشنامه‌ها معمولاً شخصیّتهای قراردادی (← شخصیّت قراردادی) با نامهائی چون فوتونیو، آورلیو، اورتنسیو، فول ویو، یا والریو (مردان)، و ایزابلا، فلامینیا، سیلویا، اولی وتا، یا والریا (زنان) بودند.

(کن)

کمدی دلارته از حیث کیفیّت اجرا و خاستگاه مردمی آن و به لحاظ بدیهه گوئی با نمایش روحوضی در ایران شباهت دارد.

کمدی رفتارها / اطوارها Comedy of Manners

این نوع کمدی* تحت تأثیر کمدی نو* بوسیلهٔ شکسپیر در انگلستان رواج یافت. موضوع کمدی رفتارها روابط و دسایس مردان و زنان اشرافی است. عامل خنده در این نوع کمدی، در درجهٔ نخست نکته پرانیها و حاضر جوابیهائی است که به صورت گفتگو* ادا می‌شود. نادیده گرفتن سُنن و قوانین اجتماعی و استهزاء آنها عامل دیگری برای خنده است. این نقش معمولاً برعهده دلقکهائی است که در عین بلاهت دلشان می‌خواهد باهوش باشند یا توسط شوهران حسود و آدمهای جلف و پرفیس و افاده ایفا می‌شود. نمایشنامهٔ هیاهوی بسیار برای هیچ / شکسپیر نمونه درخشان کمدی رفتارها است. داستان کمدی مذکور از این قرار است که لئوناتوی حکمران در مِسینا از شاهزادهٔ آراگون، دون پدرو و همراهانش استقبال می‌کند. یکی از نزدیکان دون پدرو به نام کلادیو از دختر لئوناتو که هِرو نام دارد خواستگاری می‌کند. با این خواستگاری موافقت می‌شود و قرار ازدواج را برای هفت روز بعد می‌گذارند. در این مدّت برای آن که کاری کرده باشند، یکی دیگر از نزدیکان دون پدرو به نام بنِدیک را تشویق به ازدواج با خواهرزادهٔ لئوناتو می‌کنند.

از طرف دیگر شخص بدخواه و حسودی به اسم دون جان و دوستش بوراچیو با نقشهٔ قبلی صحنه‌ای (← صحنه) پیش می‌آورند تا به کلادیو وانمود کنند، دختر لئوناتو، زن شریف و وفاداری نیست. اگر چه توطئه آنها می‌گیرد، بالاخره همه‌چیز روشن می‌شود و نقشه‌های آنان برملا می‌شود و نمایشنامه با خوبی و خوشی پایان می‌پذیرد.

کُمدی رمانتیک Romantic Comedy

نوعی کمدی* است که در دوران الیزابت* با آثار شکسپیر و برخی نمایشنامه‌نویسان دیگر در انگلستان شکل گرفت.

موضوع کمدی رمانتیک بر محور عشقی آتشین دور می‌زند و قهرمان زن آن معمولاً بسیار زیبا و دوست داشتنی است. اگر چه عشق میان شخصیّت اصلی* نمایشنامه و محبوبهٔ او همواره درگیر مشکلات و مصائب بسیار است در نهایت همه چیز به خوبی و خوشی و در جهت وصلتی سعادتمندانه پایان می‌پذیرد. وجود این پایان خوش، این قبیل نمایشنامه‌ها را در جرگهٔ کمدی قرار می‌دهد. به عنوان نمونهٔ کمدی رُمانتیک می‌توان نمایشنامه‌هائی چون آن‌طور که تو می‌پسندی و

رؤیای نیمه‌شب تابستان / شکسپیر را نام برد.

کمدی طبایع (← کمدی خُلقیات)

کمدی قدیم **Old Comedy**

در طبقه‌بندی کمدی* براساس دوران و خصوصیّات، کمدی قدیم اوّلین شکل کمدی بوده است. کمدی قدیم با آثار نویسندگان یونان باستان مخصوصاً آریستوفانِس پدید آمد. در آثار اولیهٔ آریستوفانس اصول کمدی قدیم بنیان نهاده شد.

آریستوفانس در کمدی‌های خود لبهٔ تیز حمله را متوجّهٔ افراد و نظریاتی می‌کرد که به زعم او دشمن آرمانهای انسانی بودند. او جنگهای داخلی، زندگی فاسد شهری، عشق بی‌حد به نزاع و مشاجره و نظریهٔ متظاهرانهٔ زندگی اشتراکی را به باد استهزاء می‌گرفت. در مقابل، همسرایان* با واکنش نسبت به اهداف نادرست، از ارزشهای مثبت اجتماعی دفاع می‌کنند. بهترین نمایشنامهٔ آریستوفانس، غوکان نام دارد. درونمایهٔ* این نمایشنامه بر رفتن دیونوس، خدای باروری و فلاحت، به جهان اموات و فراخواندن اوریپید، تراژدی‌نویس یونان باستان به جهان زندگان استوار است. دیونوس در این کار با هرکول مشورت می‌کند و برای اینکه خود را به جای او معرفی کند پوست شیری بر تن می‌کند و بدین ترتیب تغییر شکل می‌دهد. در این میان بردهٔ مضحکی به نام کَسانْتیاس نیز با او همراه می‌شود. آنها راه نهر استوخْس را در جهان سُفلیٰ در پیش می‌گیرند و چون به نهر می‌رسند خارونِ کرجی‌بان که ارواح را از نهر عبور می‌دهد، دیونوس و همراهش را در قایق خود می‌نشاند و به آن سوی نهر می‌برد. در این حال صدای غوکان نیز آنان را همراهی می‌کند. در این میان حوادث خنده‌آوری بر دیونوس می‌گذرد و بالاخره مناظره‌ای (← مناظره) میان ایس خولوس و اوریپید(دو تراژدی‌نویس) در می‌گیرد. این مناظره در عین مضحک بودن نمونه‌ای از نقد والا نیز می‌باشد (← نقد ادبی). دست آخر دیونوس غافل از نکات ظریف این بحث، ایس خولوس را ترجیح می‌دهد و او را با خود به جهان زندگان باز می‌گرداند. کمدی قدیم در موضوع و زبان بسیار هجو*آمیز است.

اصول این نوع کمدی با آغاز جنگهای پلوپونزی (۳۳۰-۴۰۰ ق. م.) و ویرانیِ آتن جای خود را به مبانی کمدی میانه* داد.

(تای)

کمدی میانه **Middle Comedy**

عنوان کمدی*هائی است که در یونان باستان پس از جنگهای پلوپونز (۳۳۰-۴۰۰ ق. م.) و ویرانیِ آتن و برچیده شدنِ اصول کمدی قدیم* رواج یافت. در کمدی میانه خدایان از مقام الوهیّت به مقام بشری تنزّل می‌یابند و از خود اعمالی انسانی بروز می‌دهند.

نویسندهٔ گمنام کتاب دِکمدیا دربارهٔ کمدی میانه چنین می‌نویسد: «شاعران این دوره به ابداعات هنری نمی‌پرداختند بلکه گفتاری روزمره به کار می‌بردند. بهترین نوشته‌های آنها به نثر*اِست؛ آثارشان به ندرت طعم و رنگ شاعرانه دارد و عمدهٔ توجهّشان معطوف به شالوده و پیرنگ* داستان* است.» از پنجاه و هفت شاعر شناخته شده‌ای که در زمینهٔ کمدی میانه طبع آزمائی کرده‌اند ششصد و هفت نمایشنامه به جا مانده است. از آثار

پراکنده‌ای که به دست آمده است چنین برمی‌آید که این کمدی‌نویسان بیشتر به اشخاص جا افتاده و شناخته شدهٔ داستانی مثل ناظر خریدها می‌پرداخته‌اند و بعد با ادای مطالبی در باب مهارت و کاردانی آنان باعث خنده و تفریح می‌شده‌اند.

بطور کلی از ویژگی‌های اصلی کمدی‌های میانه آن است که اغلب طبقه‌ای خاص مورد تمسخر واقع می‌شود؛ افراد چاپلوس حضوری فعّال دارند؛ نقش همسرایان* کاهش می‌یابد؛ تقلید* سُخره‌آمیز از تراژدی‌ها* و تمسخر موضوعات اساطیری (← اسطوره) و تنزل اعمال خدایان به سطح کارهای بشر. این تنزّل شأن خدایان در عین حال بیانگر تحوّل عظیمی است که در افکار فلسفی یونان قدیم رخ نمود. شخصیّتهای قراردادی (← شخصیّت قراردادی) مثل طُفیلی‌ها، سور چرانها، مدّعیان پرلاف و گزاف و چاپلوسها در کمدی میانه جایگاه در خور توجهّی دارند.

علاوه بر آریستوفانس، از دیگر نویسندگان برجستهٔ کمدی میانه در یونان آنتی فانِس و آلکسیس بوده‌اند.

(تای)

کمدی نو **New Comedy**

یکی از انواع کمدی* است که بر حَسَب دوران و شکل خود بدین نام خوانده شده است. این نوع کمدی در قرنهای چهارم و سوّم پیش از میلاد در یونان شکوفا شد.

تفاوت کمدی نو با کمدی قدیم* بسامد بالای عنصر هجو* و طنز* است زیرا نسبت به کمدی قدیم بویژه نمایشنامه‌های آریستوفانس است: در کمدی نو، همچنین اشخاص و پیرنگ* نمایشنامه* غالباً کلیشه‌ای* و یکنواخت است و اساس نمایشنامه را توطئه‌ای تشکیل می‌دهد که برملا می‌شود و نمایشنامه با خوشی پایان می‌پذیرد. عدّهٔ همسرایان* در کمدی نو کمتر از کمدی میانه* است و نقش آنان فقط به اجرای رقص و آواز محدود می‌شود.

عصر کمدی نو با آثار مِنانْدِر، نمایشنامه‌نویس یونان باستان، آغاز شده است. به اعتقاد بسیاری از مورّخان و منتقدان، مناندر با نمایشنامه‌های خود تئاتر جدید و کمدی رفتارها* را بنیان نهاد. پیرنگ* یکی از کمدی‌های او به نام حَکَمیت نمایانگر خصایص عمومی دیگر آثارش می‌باشد. خلاصهٔ این نمایشنامه چنین است:

مردی آتنی به نام خاری سیوس (زیبا طلعت) با زنی به نام پامفیله (دلبر خانم) دختر اسمیکرنیس (کم مایه) ازدواج کرده است. اندکی بعد (پنج‌ماه پس از عروسی) خاری سیوس ظاهراً به وسیلهٔ غلام خود اونه سیموس (مفید) با خبر می‌شود که زنش وضع حمل کرده و کودکی زائیده است. خاری سیوس که به همسرش خیلی علاقمند است، در مُنتهای ناراحتی با او ترک علاقه می‌کند و به عَبَث می‌کوشد تا در وجود دخترکی چنگ‌نواز به نام هابروتونون (بنفشه خانم) که زنی خوش خُلق و دامن آلوده است تسلّی آلام درونی خود را درمان کند.

اینک دو مرد روستائی در دعوائی که دارند اسمیکرنیس را حَکَم و داور خویش قرار می‌دهند. یکی از این دو، کودکی سرراهی

یافته که چیزهائی هم با او بوده و کودک را به دیگری داده است تا بزرگ کند. آیا می‌توان این چیزها را پیش خود نگه دارد؟ اسمیکرینس حکم می‌کند که چون این چیزها اموال کودکند باید آنها را با کودک به دیگری بدهد.

از قضا اونه سی‌میوس یکی از این چیزها را که انگشتری است می‌بیند و در می‌یابد که متعلّق به ارباب خودش است. باری با کمک هابروتونون معلوم می‌شود که کودک از آنِ پامفیله است و پدر او هم کسی جز خاری سیوس نیست که مدّتها پیش از ازدواج در یکی از جشنها و باده گساریهای شبانه بی‌آنکه از هویّت پامفیله اطلاع داشته باشد، با او همخوابه شده است. به این ترتیب نمایشنامه با آشتی طرفین پایان می‌پذیرد.

ارزش این نمایشنامه در شیوهٔ شخصیّت‌پردازی* آن نهفته است.

بعدها تِرِنس و پلاتوس، دو تن از نمایشنامه‌نویسان روم باستان، تحت تأثیر مناندر کمدی‌هائی نوشتند که به نوبهٔ خود تأثیر ژرفی بر کمدی‌های دوران سلطنت الیزابت (← دوران الیزابت) مخصوصاً کمدی رفتارها باقی گذاشت.

کمدی هنرمندان (← کمدی دلارته)

کمیته محتوا (← واحد فکری)

کنایه Kenning

کنایه در لغت به معنی پوشیده سخن گفتن و ترک تصریح است و در اصطلاح بیان* آن است که لفظی به کار برند و به جای معنی اصلی یکی از لوازم آن معنی را اراده کنند مثل آنکه گفته شود «فلان طویل الیَد» است یعنی دستش بلند است یعنی مسلّط بر کار است...

خاقانی گوید:

دست کفچه مکن به پیش فلک
که فلک کاسه‌ای است خاک انباز

یعنی چیزی مخواه و گدائی مکن. (درّه نجفی)

در کلیله و دمنه چنین آمده است:

«این فصول با اشتر دراز گردن و بالا کشیده بگفتند.» در اینجا ذکر دراز گردن و بالا کشیده برای بیان معنی اصلی آن نیست بلکه لازمهٔ آن دو یعنی حُمق است زیرا در عرف عامه درازی گردن و بلندی قامت نشانهٔ حماقت است.

(فم)

ساختار* کنایه، آنگونه که میرجلال الدین کزازی می‌نویسد بر «بایستگی» یا التزام استوار شده است یعنی چنانچه گوینده «بایسته» (لازم) چیزی را نام برد و از آن بایسته، خودِ آن چیز را بخواهد کنایه‌ای به کار گرفته است برای نمونه در داستان «رستم و سهراب» فردوسی سهراب را چنین توصیف می‌کند:

نگه کرد رستم بدان سرافراز
بدان چنگ و یال و رکیبِ دراز

«رکیب دراز» از ویژگی‌های سهراب است که فردوسی در سخن خویش به کنایه به کار گرفته است.

قسمی کنایه را **ازداف** گویند و آن در لغت به معنی از پی فرا شدن، پس روی کردن، پیروی کردن، در پی کسی رفتن، از پی در آوردن، سپس نشاندن، به ترک نشاندن، کسی را با خود سوار کردن. ارداف در اصطلاح علم بیان (← علم بیان) از جملهٔ کنایات (← کنایه) است و آن است که چون گوینده بخواهد معنائی را بگوید یکی از توابع و لوازم آن را بگوید و

اشارت کند چنانکه گویند: «در سرای فلان کسی بسته نبیند و دیگ او از آتشدان فرو نمی‌آید.» یعنی مردم به خدمت او بسیار می‌رود و میهمانی بسیار می‌کند زیرا در سرای نابستن از لوازم کثرت تردد است و دیگ از بار فرو نگرفتن از لوازم خوراک است.

(المعجم)

همچنین این رعایت ارداف است که شاعری در حق طبیبی بیمارکُش گفته است:

آنها که ز تیر و تیغ نگریزند
از هیبت کشکاب تو خون می‌ریزند
تو رفته به روستا و شهری به مراد
بیمار همی شوند و بر می‌خیزند

اگرچه در کنایه نیز چون مجاز* هر عبارت دو معنی لفظی و ادبی دارد، تفاوت این دو در آن است که در مجاز معنای لفظی و واقعی واژه کاملاً فراموش می‌شود. تنها معنای هنری یا ادبی واژه موردنظر گوینده است. از اینرو با نشانه‌ای ذهنِ خواننده یا مخاطب را یکباره از معنای واقعی و قاموسی واژه متوجّه معنای هنری آن می‌سازد. امّا در کنایه با آنکه هدف گوینده معنای هنری و کنائی واژه است، معنای قاموسی آن نیز فراموش نمی‌شود. همچنین رسانگی مجاز به یاری تخیّل* شاعرانه میسّر می‌شود ولی رسانگی کنایه به یاری روندی استدلالی در ذهن شکل می‌گیرد. از اینرو برخلاف مجاز، کنایه نیازی به نشانه ندارد و معنی آن در خود به پایان می‌رسد. در نمونهٔ اخیر، «از درازی رکاب، به شیوه‌ای برهانی، می‌توان به بلندی بالا راه برد؛ و بلندی بالا را در سهراب پذیرفت. بلندیِ بالا به ناچار از درازی رکیب برمی‌آید. بدین‌سان کنایه در خود به پایان می‌رسد. نیازی نیست که برای رسیدن به بلندی بالا از درازی رکیب، آن را به سهراب بپیوندیم و درازی رکیب را به راستی در سهراب بجوییم.»

(ص ۱۵۹، زسپ ۱)

kenning در اصطلاح بلاغت* انگلیسی برگرفته از فعل Kenn (know) در زبان قدیم نورماندی‌ها و به معنی شناختن است. برای مثال در جمله kenna eitt vio (توصیف یا بیان یک چیز با چیز دیگر).

در kenning نیز مانند کنایه بنیاد بر توصیف رنگ یا ویژگی‌هائی استوار است که به تنهائی نیز با واقعیت مطابقت می‌کند.

تفاوت قابل توجه بین کنایه در اصطلاح بیان فارسی و kenning در اصطلاح بلاغت انگلیسی در آنست که بنظر می‌رسد کنایه انگلیسی عمدتاً براساس رابطهٔ اضافی (مضاف و مضاف‌الیه) ساخته می‌شود و از تنوعاتی که در فارسی برای کنایه نام برده‌اند، برخوردار نباشد. به این نمونه‌ها از ادبیات نورماندی که زمینه‌ساز کنایه در انگلیسی است نگاه می‌کنیم:

meal (corm) of Fródi (آسیاب دانه، فِرودی)

(فِرودی یکی از شاهان دانمارک قدیم بوده و آسیابی داشته است با نام Grotti. او هرچه از این آسیاب می‌خواست برایش آسیاب می‌کرد. طلا اولین ماده‌ای بود که فِرودی از آسیاب درخواستِ کوبیدنش را کرد.) با این سابقه، عبارت فوق کنایه از طلاست.

نمونه‌های دیگر:

The Weather-maker's mind-strand.

به معنی sea of Odin's breast. و اینها همه

کنایه از شعر* است.

(رشتهٔ فکرِ سازندهٔ هوا یعنی Odin).
یا: Seal's field (دشت فُک‌ها): دریا
یا: metal storm (طوفانِ آهن): جنگ
یا: Odin's oak (پا روی اودین): جنگجو
نمونه‌های دیگر از انگلیسی قدیم نیز از نوع اضافی است:
helmet bearer (صاحبِ کلاه‌خود): جنگجو
battle-light (برق نبرد): برق شمشیرها
swan-road (راهِ قوها): دریا
همانگونه که از این نمونه‌ها پیداست. بنیاد کنایه در بلاغت انگلیسی بر رابطهٔ اضافی استوار است.
کنایه در اصطلاح ادب فارسی و براساس بنیاد کنایی اقسام گوناگون دارد:
۱ ـ **کنایه از موصوف یا ارداف** آن است که صفتی را همواره، با کنایه، به موصوفی مخصوص کنند به گونه‌ای که از آن صفت همیشه آن موصوف را مراد کنند. مانند «دشت سوارانِ نیزه گزار» که در **شاهنامه** همواره کنایه‌ای است از سرزمین تازیان:

یکی مرد بود اندر آن روزگار
ز دشت سواران نیزه گزار

و «آزاده» یا «آزاد مرد» که در شاهنامه همواره کنایه از ایرانی آورده شده است:
گشتاسب در سخن از رستم چنین می‌گوید:

به گیتی ندارم کسی هم نبرد
ز رومیّ و توریّ و آزاد مرد

و خاقانی در ابیات (← بیت) زیر به کنایه از آدم «پیر سرندیب» و از بهشت «هشت باغ در هم» یاد کرده است:

آنجا که دَم گشاد سرافیل دعوتش
جان باز یافت پیرِ سرندیب، در زمان

و:

داده است خِرَد بهای قدرت
نه گلشن و هشت باغ در هم

(زسپ ۱)

زبان فارسی از حیث قدرت زایش اینگونه ترکیبات یکی از تواناترین زبانها شمرده می‌شود.
دکتر شفیعی کدکنی

۲ ـ **کنایه از صفت** که خود بر دوگونه نزدیک (قریب) و دور تقسیم می‌شود و هر یک از این دو نیز اقسامی دارد؛ نمونه:
ـ کنایهٔ نزدیک، آشکار:

هر سپیددست سیه کاسه‌ای است صعب

خاقانی

«سپیددست» کنایه از ستمکار؛ و «سیه کاسه» کنایه است از فرومایه و تنگ چشم.
ـ کنایهٔ نزدیک، نهان (خفی):

مرا به نام همه ریش گاو خواند پدر

مسعود سعد سلمان

«ریش گاو» کنایه از گونهٔ «نزدیکِ نهان» از نادان و دانا است.
ـ دور: مانند:
«هرمزنزار برّه»: نزاری برهٔ هرمز نشانهٔ آن است که برّه شیر کافی ننوشیده است؛ «اندکیِ شیر نشانهٔ آن است که شیر مادر برّه را بسیار دوشیده‌اند، دوشیدگی شیر مادر برّه نشانهٔ نوشندگان بسیار شیر در خانهٔ هرمز است؛ نوشندگان بسیار شیر نشانهٔ رفت و آمد بسیار میهمانان در خانهٔ هرمز است؛ و رفت و آمد بسیار نشانهٔ رادی و گشاده دستی اوست».
(زسپ ۱۶۴)

این دو نوع کنایه با kenning هم‌گون است.

۳ـ **کنایهٔ نسبی**: اینگونه از کنایه، ترکیبی فعلی است که همچون گزاره به نهادِ جمله بازخوانده می‌شود؛ یا در ساخت امر یا نهی در سخن می‌آید:

نمونه:

از عشق، در چشمِ خِرَد میل زدم؛
پس دست به تسبیح و به تهلیل زدم
بر فرقت تو چو طبلِ تحویل زدم
من دست، به جای جامه، در نیل زدم

مسعود سعد سلمان

«میل زدن در چشم» کنایه از کوری؛ «طبل زدن» کنایه از رهسپاری؛ «جامه در نیل زدن» کنایه از سوگواری و اندوه است.

گفتنی است که چون در مباحث بیان فرنگی کنایه و مجاز غالباً یکی هستند دقت در معادل‌یابی برای این دو مفهوم مستلزم توجه به عوامل پیرامونی این اصطلاحات است. در تمایز بین کنایه و مجاز دو وجه را نام برده‌اند: اول تفاوت بین لفظ و معنی. دوم خصیصهٔ پوشیده گوئی و غیرمستقیم گفتن. تا بدینجا و در این حد می‌توان metonymy را که یکی از انواع مجاز است با کنایه برابر دانست.

ترفند دیگری که در علوم بیان فرنگی آن را آیرونی* می‌گویند بر اختلاف بین لفظ و معنائی که قصد گوینده است؛ استوار است گاه این اختلاف از نوع تفاوت است و گاه از نوع تباین. به دلیل این شباهتی که بین آیرونی و کنایه وجود دارد، کنایه را می‌توان در برابر irony قرار داد. اما باید توجه نمود که انواع Irony در این برگردان جای نمی‌گیرد (مثل آیرونی* سقراطی، آیرونی نمایشی* و غیره).

با عنایت به آنچه آمد، در برابر کنایه بنابه اقتضای متن می‌توان هر دو اصطلاح irony و kenning را به کار برد.

در ادبیات انگلوساکسون، kenning از شمار این قسم کنایه است زیرا به موجب آن به جای تصریح اسم، عبارتی کنایه‌آمیز یا استعاری ذکر شده است چنانکه به جای «شمشیر» گفته‌اند: «پس‌ماندهٔ پتک» (Leavings of hammers) و به جای «دریا» گفته‌اند «جاپای نهنگ» (the whale-road). این صنعت یکی از ویژگی‌های عمده در شعر انگلوساکسون به شمار می‌آید. برای نمونه در بیوولف، منظومهٔ حماسی (← حماسه) انگلوساکسون‌ها چنین عبارت‌هائی فراوان یافت می‌شود:

Then the bold in the battle bowed down to his rest;
Many an earl of Beowulf brandished
His ancient iron to guard his lord.

در سطر نخست عبارت کنایی «دلیر میدان نبرد» به بیوولف اشاره می‌کند و در سطر دوم «آهن کهن» به شمشیر او.

آرْداف در ادبیات انگلوساکسون با صفت هنری هومری (← صفت هنری هومری) شباهت بسیار دارد.

کنایه آشکار (← کنایه)
کنایه از صفت (← کنایه)
کنایه از موصوف (← کنایه)
کنایه خفی (← کنایه)
کنایه دور (← کنایه)
کنایه نزدیک (← کنایه)
کنایه نسبی (← کنایه)
کنایه نهان (← کنایه)
کنش ادائی (← نظریه کنش گفتار)

کنش پیرامون ادائی (← نظریه کنش گفتار)

کنش گفتار غیرمستقیم (← نظریه کنش گفتار)

کنش گفتار مستقیم (← نظریه کنش گفتار)

کوبیسم، مکتب **Cubism**

اصطلاح کوبیسم cubism از واژهٔ cube به معنی مکعب مشتق است و در هنر نقاشی آن است که نقاش بینش خود را از اشیاء و موجودات به دور از واقعیت دنیای بیرون و به صورت ترکیب اشکال هندسی درآورد. بنیان‌گذاران این مکتب در نقاشی پیکاسو و براک و دِرن بودند. هدفِ این نقاشان تجسّم قسمت‌های پنهانی و نامرئی هر منظره همراه با قسمت‌های مرئی آن در آن واحد است. از اینرو کوبیست‌ها نقاشی را کاملاً از حقیقت دور می‌سازند. برای مثال در یک تابلوی کوبیست یک چپق و یک گیتار که نیمی از آن دیده می‌شود و یک چرخ لوکوموتیو و سبیل‌های راننده قطار و نیمرخ زن نقاش و سیم‌های تلگراف و اشعهٔ آفتاب با هم مخلوط شده است. این تابلو «غروب در اُتوی» (Auteuii) نام دارد و معلوم است که نقاش می‌خواسته است احساس‌های مختلف مربوط به یک لحظه را در یکجا بیاورد. نقاشی که نخستین‌بار لفظ «کوبیسم» را رواج داد هانری ماتیس بود.

کوبیسم توسط گیوم آپولینر در سال ۱۹۱۰ وارد عرصهٔ شعر شد. او بر آن شد که با الهام* از مکتب کوبیسم* در نقاشی ترتیب و تنظیمی را که عادت برذهن برای درک و بینش اشیاء تحمیل کرده است درهم بریزد و سپس آن اجزاء را از نو پهلوی هم بچیند بی‌آنکه آنها را با روابط منطقی و خاطره و احساس و استشهاد و تصور و تصدیق به یکدیگر پیوند دهد. بدین طریق شاعر می‌تواند به «واقعیت برتر» نائل شود و روش خاصی برای دوباره آفریدن جهان بدست آورد. (← سوررئالیسم)

خصوصیت این‌گونه شعر در این است که ابتکار عمل را بدست الفاظ می‌سپارد؛ صور ذهنی بدون پیوند منطقی، گرم گرم از خاطر بیرون می‌جهند (و بنابراین احتیاج به نقطه گذاری از میان می‌رود). تفنن و بدعت* خاصی در طرز چیدن حروف بوجود می‌آید تا برای چشم نیز لذت و درک تازه‌ای حاصل شود (نحوهٔ چاپ بعضی از قطعات اشعار آپولینر به مناسبت موضوع و مضمون*، به شکل دل و قطره‌های باران و سیگار برگ و ساعت و کراوات است) و شاعر در ساختمان جمله و قوانین دستور زبان و انتخاب و استعمال وزن*های نادر و نامرسوم آزادی تام دارد. برای نمونه: شعر کوبیسم با شعر عینی* که در آثار جرج هربرت، شاعر متافیزیک (← شعر متافیزیک) تجربه شده شباهت دارد زیرا هر دو بر بازی شکل* و صورت استوار هستند. (ص ۷۳۵، ما)

نمونه:

امروز صبح کوچهٔ قشنگی دیدم که نامش را فراموش کرده‌ام. نو و پاکیزه از خورشید، شیپور بیداری بود مدیران، کارگران و ماشین‌نویس‌های زیبا از صبح دوشنبه تا عصر شنبه روزانه چهار بار از اینجا می‌گذرند صبح‌ها سه بار سوت کارخانه در آنجا می‌نالد حوالی ظهر ناقوسی خشمگین در آنجا می‌پارسد آگهی‌های تابلوها و دیوارکوب‌ها الواح و عقاید، مثل بی‌بی طوطی می‌جیغند من لطف این کوچهٔ

صنعتی را دوست دارم که در شهر پاریس میان
کوچه اومون تیه ویل و خیابان ترن نشسته
است آن هم کوچه‌ای جوان و تو هنوز کودکی
بیش نیستی مادرت فقط لباس‌های آبی و
سفید تنت می‌کند بسیار مؤمنی و همراه
قدیمی‌ترین رفیقت رنه دالیز هیچ چیز را به
اندازهٔ جبروت کلیسا دوست نمی‌دارید.
ساعت نه است، شعلهٔ گاز پایین افتاده، آبی آبی،
مخفیانه از خوابگاه بیرون می‌آیید تمام شب را
در محراب کلیسای مدرسه دعا می‌خوانید.
چندان که ژرفای جاوید و معبود لعل کبود
حشمت مشتعل مسیح را جاودانه بگستراند
زنبقی زیباست که همگان کاشته‌ایم مشعله‌ای با
گیسوان خرمایی که باد نتواندش کشت پسر
رنگ پریده و لعل گونام المصائب است.

مدار از گیوم آپولینر ترجمهٔ محمدعلی سپانلو

کیفر **Nemesis**

کیفر در لغت به معنی پاداش کار نیک و بد، جزا و مکافات است و در اینجا معادل واژهٔ یونانی nemesis به کار رفته است. واژهٔ nemesis در اعتقاد یونانیان باستان به خشم خدایان که در هیئت انسان ظاهر می‌شد و شخص متمرّد و مغرور را تنبیه می‌کرد، اطلاق شده است. این کلمه همچنین نام الههٔ مکافات بوده است.

نقش nemesis آن بود که قهرمان تراژدی* را به خاطر ارتکاب خطا و جسارت نسبت به اوامر و هشدارهای خدایان مکافات کند. در این مورد برای مثال می‌توان از اورِسْت نام برد که در تریلوژی*ای اثر اِشیل به عنوان ابزار مکافات یعنی nemesis عمل می‌کند و مادرش را به خونخواهی قتل پدر می‌کشد و خود نیز عاقبت مورد خشم خدایان واقع می‌شود.



گرایش به قرون وسطی Medievalism

در سبک‌شناسی* ادبیّات انگلیسی به گرایشی اطلاق می‌شود که نویسنده یا شاعر در آثار خود نسبت به طرز تفکّر، نحوهٔ حس‌پذیری*، درونمایه*، سبک* و مطالب رایج در ادبیّات و هنر قرون وسطی (۱۴۵۰-۸۰۰ میلادی) نشان می‌دهد.

ظهور رمانتیسم* در ادبیّات و پیدایش سبک گوتیک (Gothic) در معماری تجلّی چنین گرایشی بوده است. روی آوردن شعرای رمانتیک بویژه کالریج و جان کیتز به اساطیر (← اسطوره)، افسانه*ها و رمانس*های قرون وسطی، همچنین پیروی کیتز از شیوهٔ میلتون و ادموند اسپنسر که در اشعار خود بسیاری از ویژگیهای شعر قرون وسطائی را زنده کرده‌اند، نمونه‌هائی از نمودِ این گرایش به شمار می‌آید.

گردان (← قصیدهٔ پینداری)

گره گشائی Denouement

در پیرنگ* داستان* یا نمایشنامه* به بُرهه‌ای اشاره دارد که در پی اوج (← نقطهٔ اوج) داستان* در می‌رسد و مرحلهٔ به سامان رسیدن عمل داستانی* تکوین سرنوشت شخصیّت اصلی* را رقم می‌زند. این مرحله معمولاً برای شخصیّت اصلی با شکست یا موفقیّت قطعی همراه است. به عنوان نمونه در داستان کوتاه* داش آکل / صادق هدایت، گره گشائی با کشته شدن داش اکل به دست کاکارستم تحقّق می‌یابد.

در تراژدی* گره گشائی لحظهٔ فاجعه‌بار* نمایشنامه است که به موجب آن قهرمان تراژدی به نحوی قربانی می‌شود: برای نمونه در نمایشنامهٔ هاملت / شکسپیر، کشته شدن هاملت، عمویش کلادیوس، مادرش (ملکه)، و لارتیس مرحلهٔ گره گشائی نمایشنامه است. در مکبث وقتی مکبث در قصر خود محاصره می‌شود و جنگجویان به درون قصر می‌آیند، و پس از آنکه مکبث پی به توهمات و برداشت‌های نادرست خود از پیشگوئی جادوگران می‌برد به جنگ تن به تن با مکداف می‌پردازد و کشته می‌شود. این لحظهٔ گره گشائی در نمایشنامه می‌باشد. (← واژگونی)

گریزگاه Transititon-Verse

گریز در لغت به معنی فرار کردن، رهائی و خلاصی است و در اصطلاح شعر* فارسی، بیتی (← بیت) است در قصیده* که شاعر در

آن تـغزّل* را تـمام مـی‌کند و بـه مـدح (← مدیحه) ممدوح می‌پردازد. چنانچه این بیت به کلمات خوشایند و مطبوع آراسته باشد، آن را حُسن تخلّص هم می‌گویند. برای نمونه:

خلق گویند برو دل به هوای دگرنه
نکنم خاصه در ایّام اتابک دو هوائی

سعدی

گریزگاه در واقع بیت تغییر تغزّل بـه مـدح است.

گزینش کلمات / تلفیق کلمات Diction

کلمه‌بندی و تلفیق کلمات به انتخاب آگاهانه نوع کلمات (از نظر سطح زبان و از نظر تناسب آن‌ها با موضوع) و شیوه چیدن آنـها در کـنار یکدیگر که مـنجر بـه سـاختار*ی خـاص از جملات و عبارات مـی‌شود، عـطف مـی‌کند. کـلمه‌بندی از جـنبه‌های سـبک‌شناختی (← سـبک‌شناسی) مـتون (← متن) بـه شـمار می‌رود. در آثارِ ادبـی انگـلیسی، کـلمه‌بندی براساس میزان انتزاعی یا عینی بودن کـلمات، کاربرد کلمات لاتینی یا انگلوساکسون، سطح زبـان از نـظر مـحاوره‌ای یـا رسـمی بـودن، تـخصصی یـا عـام بـودن، غـیرتصویری یـا تصویری بودن (← زبان تصویری) بـررسی می‌شود.

کلمه‌بندی شاعرانه (Poetic diction) تـقریباً در تـمام دوره‌هـا ویـژگی‌های مـتفاوت و متمایزی از زبان مردم آن دوره داشته است. در مباحث ادبی مغرب زمین کلمه‌بندی شاعرانه از دیرباز مورد توجّهٔ صاحبنظران بوده است. از نظر ارسطو و دیگر انـدیشمندانِ کـلاسیک (← کلاسیسیسم) کلمه‌بندیِ شاعرانه در انواع ادبـی* بـرتر مـثل تـراژدی*، حـماسه*، و قصیده* باید فخیم و فاخر باشد. این دیـدگاه مـورد تأیـید صـاحبنظران دورهٔ نـوکلاسیک (← نوکلاسیسیسم) انگلستان قـرار گـرفت. سخن توماس‌گری، شاعر قـرن هـجدهم کـه «زبان شعر در هیچ دوره‌ای زبان مردم آن دوره نیست» بخوبی مؤید این نکته است که بـرای نـویسندگان و شـعرای ایـن دوره کـلمه‌بندی شـاعرانـه بـاید مـطابق بـا الگـوی شـعرا و نـویسندگان بـرجستهٔ دورهٔ کـلاسیک مخصوصاً ویرژیل و ادموند اسپنسر و جـان میلتون باشد. ویژگی‌هائی کـه در کـلمه‌بندی شاعرانه شعرا و نویسندگان این دوره حـاکـم بود عبارتند از: صـفت هـنری*، گـرایش بـه واژگان و ساختار زبان لاتینی (← لاتینیسم)، طلب یاری از امـدادهـای غـیبی در سـرودن شعر* (← استمداد)، آدمی‌گونگی* و جاندار گـونگی*، بسـامد بـالای اطـناب*، و حسـن تناسب* بین نوع ادبی با کلمه‌بندی شاعرانـه. از اینرو در طنزهای* رسمی الکساندر پوپ مثل *Epistle to Dr. Arbuthnot* (۱۷۳۵) با عنایت به اینکه مستقیماً دیدگاههای شاعر نسبت بـه موضوع‌های جاری زمان خود را در برداشت کلمه‌بندی شاعرانه از زبان معاصرین با سواد و شهرنشین وی تشکیل می‌یابد حال آنکه در انواع والای ادبـی نـظیر تـراژدی، حـماسه، و قصیده، کلمه‌بندی شـاعرانـه فـخیم و فـاخر است، و در روسـتائیانه* کـه مـوضوع آن را مسائل پیش‌پا افتاده و ساده تشکـیل مـی‌دهد کـلمه‌بندی شـاعرانـه لطـفی درخـور ایـن موضوع‌ها را دارد.

بـا ظـهور رمـانتیسم* و بـا رواج بـیان احساسات و اندیشه‌های شخصی در شعر (←

شعر غنائی) نگرش تازه‌ای نسبت به کلمه‌بندی شاعرانه پدید آمد. ویلیام وردزورث، شاعر رمانتیک قرن هجده و نوزده، در مقدمه بالادهای غنائی (۱۸۰۰) ضمن «غیرطبیعی» و «تصنعی» خواندن کلمه‌بندی شاعرانه در آثار نوکلاسیک‌ها تصریح می‌کند که هیچ تفاوت عمده‌ای بین زبان نثر* و کلام موزون (← وزن) وجود ندارد. از نظر وردزورث معیار زبان معتبر شاعرانه مسئله‌ای تصنعی نیست بلکه «جریان خودجوش احساسات قوی» است، بنابراین بهترین الگو در انتخاب زبان شاعرانه، زبان اشراف نمی‌باشد بلکه زبان «زندگی بی‌پیرایه و مردم روستائی» است. نگاهی به آثار سمبولیست‌ها (← سمبولیسم)، سوررئالیست‌ها (← سوررئالیسم) و ایماژیست‌ها (← ایماژیسم) و نیز شعر معاصر مؤید آنست که کلمه‌بندی شاعرانه حتی با وجود استفاده از زبان مردم عادی، به دلیل تصرّفات مجازی (← مجاز) و ضرورت تصویرگری*، در هر حال زبانی متمایز از زبان روزمره است، اگرچه بحث درباره کلمه‌بندی شاعرانه در مباحث ادبی معاصر اهمیت گذشته را ندارد.

امروزه در بحث‌های ادبی وقتی سخن از کلمه‌بندی شاعرانه به میان می‌آید، بطور خاص سبک* شعرائی موردنظر است که مثل اسپنسر در دوران الیزابت* و هاپکینز در دورهٔ ویکتوریا نه تنها زبانی متمایز از زبان عادی در اشعارشان به کار می‌گیرند بلکه زبان شاعرانهٔ آنها بطور مشخص از زبان شاعرانهٔ شعرای هم‌دورهٔ خودشان نیز متمایز است.

در معنی دیگری کلمه‌بندی شاعرانه به سبک خاص نویسندگان و شعرای نوکلاسیکی همچون توماس گری اطلاق می‌شود.

در ادبیات کلاسیک فارسی توجّه به کلمه‌بندی شاعرانه بیشتر ناظر به فخامت زبان شعر است، امّا نگرش آگاهانه و دخل و تصرفّ در این مسئله در آراء نیمایوشیج متجلّی است. نیمایوشیج درباره جایگاه انتخاب کلمات می‌نویسد:

«پس معنی، شرط اصلی است. باید برای بدست آوردن آن به هرسو رفت: در کلمات عوام، در کلمات خواص و در کلماتی که اساس تولید و تحلیل و ترکیب آن در پیش خود شاعر است و آن معنی‌های تازه و مختلف است.»

(ص ۷۴ حه)

و نیز:

«... هنگامی که شعر را برای عوام و خواص طبقه‌بندی می‌کنیم در می‌یابیم کدام کلمات به کار شعرهای وزین‌تر می‌خورند و کدام به کار شعرهایی که از حیث معنی عالی و شاعرانه، چندان وزنی ندارند. «...» با زبان هرکس که حرف می‌زنید کلمات خاص زبان او را به آسانی استعمال کنید. هیچ وحشت نداشته باشید از «وول زدن» یا «لولو» اولی مثلاً برای شعر به زبان عامیانه و دومی برای شعر و تئاتر برای بچه‌ها کاملاً مناسب و بجا هستند.»

(ص ۷۸ همان)

شعرای معاصر ایران هریک کلمه‌بندی شاعرانه‌ای متناسب با فضای فکری خود دارند. فروغ فرخزاد در مجموعه‌های تولدی دیگر و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد کلمه‌بندی

و تلفیقاتی متناسب با فضای روشنفکران و تحصیلکرده‌های شهری هم عصر خود را دارد، و سهراب سپهری کلمه‌بندی بسیار شاعرانه و رمانتیکی به کار می‌گیرد، امّا تلفیقات شاعرانه مهدی اَخوان ثالث از رهگذر انتخاب واژگان و ساختار دستوری فارسی دری، رنگ و بوئی باستانی (← باستانگرائی) دارد. این تفاوت در تلفیقات یا کلمه‌بندی شاعرانه رویدادی است که شعر نو را از شعر کلاسیک متمایز می‌سازد زیرا در شعر کلاسیک تلفیقات شاعرانه برای همه شعرا در هر نوع ادبی یکسان و ثابت است و همه بسته به ظرفیت خود در قصیده، غزل، و سایر انواع جدی شعر پایبند به زبان فخیم و شاعرانه در شعر هستند. تنها استثنائی که در این خصوص می‌توان نام برد، تلفیقات در اشعار سبک هندی* می‌باشد.

گسترش (← بسط)

گسسته (← حذف روابط)

گفتار (← پساساختگرایی)

گفتگو Dialogue

گفتار بین شخصیّتهای (← شخصیّت) نمایشنامه* یا داستان* است. گفتگو ممکن است میان اشخاص داستان رد و بدل شود یا در ذهن شخصیّت واحدی رخ دهد؛ چنانچه در ذهن شخصیّت واحدی رخ دهد یا به طور یک جانبه ادا شود تک‌گوئی* است.

گفتگو بنیاد نمایشنامه* را پی می‌ریزد و در داستان یکی از عناصر مهّم و یا به عبارتی همسنگ ارزش توصیف است زیرا سبب می‌شود پیرنگ* گسترش یابد، درونمایه* ظاهر شود، شخصیّتها معرّفی شوند و عمل داستانی* پیش برود.

در قصّه*ها و نمایشنامه‌های قدیم گفتگوی اشخاص عموماً از گفتار مردم عادی متمایز بود. در قصّه‌های قدیم فارسی، گفتگو جزو روایت* قصّه است، یعنی تابع قانون و قاعدهٔ خاصی نیست و از لحاظ نگارش حد و رسمی ندارد.

(عد)

برای مثال:

پس مرا گفت: از این جمله ده هزار کُرنصیب تو باشد، اگر سی هزار دینار به تو دهند و می‌خواهند که تو پای از میان بیرون نهی شاید و اگر نه باید که شرکت به اتمام رسانی و در خرید و فروخت با ایشان شریک باشی. پس آن هر دو بازرگان مرا با گوشه‌ای بردند و گفتند: تو مردی بزرگی و از خاندان بزرگ و خرید و فروخت کار تو نباشد، اگر مصلحت دانی سی هزار دینار بستانی و آن غلات به ما باز گذاری، من اجابت کردم و آن حال بر ابی خالد عرضه داشتم. گفت: نیکو کردی و این ترا به آسایش تر باشد. پس فرمود که مال بستان و باز گرد و بعد از این ملازمت نمای که هر چه امکان دارد از نیکوئی در باب تو تقدیم افتد.

(فرج پس از شدّت)

در ادبیّات غرب تا اوایل قرن بیستم گفتگو در رمان* فاقد خصوصیّات بیان معمولی آدمها است. در حقیقت حرفها کمتر با اشخاص تناسب دارد. فقط گفتگوی اشخاص خنده‌آور یا افراد دون پایهٔ نمایشنامه‌ها و داستانها صُبغهٔ واقعی دارد.

از اوایل قرن بیستم در نمایشنامه و داستان از گفتگو به منزلهٔ عنصری شکل دهنده و با

اهــــمیّت اســتفاده مــی‌شود. بســیاری از نــویسندگان مــعاصر درونــمایهٔ داســتان و شــخصیّتهای آن را بــا تـرکیب گـفتگوهای متناسب خلق می‌کنند. در این آثار گفتگو جنبهٔ فرعی ندارد بلکه عـمل داسـتان را در جـهت معیّنی پیش مـی‌برد؛ بـا ذهـنیّت شـخصیّتها هماهنگی و همخوانی دارد و احساس طبیعی و واقعی بودن را به خواننده می‌دهد بـی‌آنکه در واقع طبیعی و واقعی باشد. صحبتهای رد و بدل شده میان شخصیّتها فعل و انفعال افکار و ویــژگیهای درونــی و خُـلقی افـراد را نـشان می‌دهد. واژگان، وزن* و ضرب‌آهنگ*، درازی و کــوتاهی و ســایر ویـژگی‌ها جـمله‌ها بـا گــویندگان مــختلف آن ارتــباط نـزدیک و مستقیمی دارد.

نویسندگان معمولاً از دو گـونه گـفتگو در داستانهای خود استفاده می‌کنند:

گفتگوئی که فکر و اندیشه را مستقیماً ارائه می‌کند، و داستانهائی که گفتگوها در آن بیشتر جـنبهٔ نـمایشی دارد و افکـار و انـدیشه‌ها و منظور نویسنده را به طـور غـیرمستقیم بـیان می‌کند و خـوانـنده بـاید بـه حـدس و گـمان منظور نویسنده را طـی گـفتگو دریـابد مـثل داســــتانهای ارنست هــــمینگوی. اغــلب نــویسندگان ایـن دو شیوه را بـا یکـدیگر در می‌آمیزند.

(عد)

نمونه:

دَمِ در که رسید پیت خالی را به طرف نفتی دراز کرد. این دفعه دستهای سبزه‌اش را بیشتر از همیشه از زیر چادر نماز چیت گل اشرفیش بیرون انداخت و النگوهای شیشه‌ایش را زیر چشم نفتی نگاه داشت.

نفتی با اخم همیشگیش پیت را از دست او گرفت و مشغول نفت ریختن شد. این دفـعه هم بوی تند بنزین زد بـه دمـاغ عـذرا و دلش تپ‌تپ کرد.

«عمو نفتی شما بنزین نمیرفوشین؟»

«بنزین برا چی می‌خواستین؟ مبادا خانوم یه وخ بنزین بریزین تو چراغ که گُر می‌گیره‌ها!»

«خودم می‌دونم که گُـر مـی‌گیره... امّـا خب واسه چیزای دیگه...»

«واسهٔ چی مثلاً؟»

«واسه تو ماشین... راستی شوما زن ندارین؟»

«ستا!»

«بچّه چطور؟»

«نه اجاقم کوره.»

«تا چارتا که حلاله. گاسم بعد پیدا بشه. خدا رو چــی دیـدی... آدم خـوب نـیس بـی‌عقبه بمیره.»

«نه قربون، همینشم که می‌بینی زیادیه، کی حال داره؟ مگه ما واسیه بـابا نَـنمون چـیکار کردیم که اولادامون واسییه ما بکنن؟»

(خیمه شب‌بازی / چوبک)

گــفتگو در نـمایشنامه عـنصر اصـلی شخصیت‌پردازی و شکل‌گیری پیرنگ* است زیرا در نمایشنامه معمولاً راوی* وجود ندارد و همه حوادث نمایشنامه و شـخصیت‌پردازی* بـه کـمک صحَنه‌پردازی و گـفتگو نشـان داده می‌شود اما میزان و شیوه این عملکرد در بین آثار نمایشنامه‌نویسان مختلف یکسان نیست. در آثار پاره‌ای چون هـنریک ایـبسن گـفتگو نــقش بسـیار اسـاسی در بـازکردن گـذشته، زمینه*چینی، و شخصیت‌پردازی و حـتی در

نمودِ تحولاتِ درونی شخصیت ایفا می‌کند. بعضی نمایشنامه‌نویسان در کنار گفتگوی زنده از عنصر روایت نیز برای این مقاصد استفاده می‌کنند مثل راوی در نمایشنامه کروسیبل (*the crucible*) / اثر آرتورمیلر. اما در هر دو حالت گفتگوی شخصیت‌ها یکی از عوامل اساسی در ژانر* نمایش و در قطعاتی که وجه* نمایشی دارند ایفا می‌نماید.

گفتگوی شبانان **Eclogue**

در زبان یونانی eclogue «منتخب و گلچین» معنی می‌دهد و عنوانی بوده است برای مجموعه شعرهای روستایی و شبانی (← شعر روستایی و شبانی) ویرژیل، شاعر روم باستان.

تا دوران رنسانس*، گفتگوی شبانان با غزل روستایی* یکی بوده است اما از آن پس گفتگو*ی شبانان بر شعری اطلاق می‌شود که گفتگوی دو شبان درونمایه*های شعر شبانی داشته باشد. در این معنی، تقویم شبانان سروده ادموند اسپنسر نمونه درخشان گفتگوی شبانان در ادبیات انگلیسی به شمار می‌آید، برای نمونه:

PIERCE
Cuddie, for shame hold up thy heavye head,
And let us cast with what delight to chace,
And weary thys long lingring Phoebus race,
Whilome [formerly] thou wont the shepheards laddes to leade,
In rymes, in riddles, and in bydding base:
Now they in thee, and thou in sleepe art dead.

CUDDIE
Piers, I have pyped erst [lately] so long with payne,
That all mine Oten reeds bene rent and wore:
And my poore Muse hath spent her spared [small] store,
Yet little good hath got, and much lesse gayne.
Such pleasaunce makes the Grashopper so poore,
And ligge so layed, when Winter doth her straine.

The dapper ditties, that I wont devise,
To feede youthes fancie, and the flocking fry,
Delighten much: what I the bett for thy [as a result]
They han the pleasure, I a sclender prise.
I beate the bush, the byrds to them doe flye.
What good therof to Cuddie can arise?

در این منظومه نمونه‌های بسیاری از کاربرد واژگان باستانی (← باستانگرائی واژگانی) یافت می‌شود.

گفتمان **Discourse**

اصطلاحی قابل ارتجاع در زبانشناسی* است. اغلب به معنی توالی‌های زبانی فراتر از جمله در گفتار و نوشتار است. جنبه ممیز گفتمان در عین حال آنست که بر پویایی ارتباطی زبان تأکید می‌ورزد. به این معنی، تحلیل گفتمان یعنی بررسی تمام مؤلفه‌هایی که بخشی از کنش ارتباطی را تشکیل می‌دهند: فحوا*ی سخن، هدف tenor * ارتباط، حال و هوا*ی گفتمان والخ. و این تمام مؤلفه هایی را دربرمی‌گیرد که میخائیل باختین «تمامیت زنده ملموس» (living totality) می‌نامد. این معنی برابر واژه فرانسوی discourse قرار می‌گیرد که ادبیات داستانی* و شعر* را به عنوانی گفتمان‌های روایی* یا ادبی نیز شامل می‌شود. زبانشناسانی که گفتمان را با این توسع معنایی به کار می‌برند از واژه متن (text) هم برای متون نوشتاری و هم برای متون گفتاری استفاده می‌کنند.

اما گروهی دیگر از زبانشناسان از جمله

تحلیل‌گران اولیه گفتمان، اصطلاح گفتمان را بعنوان مجموعه بیاناتی متصل در زبان گفتار در برابر متن نوشتاری به کار می‌برند. در این معنی است که تحلیل گفتمان به جنبه‌هایی از زبان گفتار مثل ضرب‌آهنگ* و واحدهای لحنی (← لحن) می‌پردازد که در انتقال معنا دخیل هستند اما غالباً بررسی آن در دستورزبان قرار نمی‌گیرد.

تحلیل گفتمان به دلیل گستردگی موضوع شامل رشته‌های دیگری غیر از زبانشناسی هم می‌شود مثل جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی، و روانشناسی. اما در کاربرد زبانشناختی، گفتمان دارای دو نقش زبانی است: **نقش بینا فردی (interpersonal)** و **نقش متنی (textual)**. گفتمان از آن جهت نقش بینا فردی دارد که بر شیوه‌ای که ما از زبان بعنوان وسیله‌ای برای تعامل با دیگران استفاده می‌کنیم متمرکز است: و نقش متنی آن به دلیل تأکیدی است که بر توانایی ما برای ساختن متونی منسجم و پیوسته (← انسجام / پیوستگی) دارد. (صص ۲۱۹-۲۲۱، LT&C)

گمارش (← استخدام)

گوشه‌زنی (← تعریض)

گونه (← تفسیر گونه شناسیک متن)

گونه‌شکن (← تفسیر گونه شناسیک متن)

گونه کاربردی (← ثبت کلامی)

گویش **Dialect**

گویش به تنوعات جغرافیایی زبان که دامنه آن به شکل‌های نحو*ی و عناصر لغتی گسترش می‌یابد اطلاق می‌شود. از آنجهت با لهجه* تفاوت دارد که لهجه صرفاً به مؤلفه‌های تلفظ برمی‌گردد. بسیاری از گویش‌ها ناحیه‌ای هستند زیرا در نواحی خاصی به کار می‌روند مثلاً در ایران گویش مازندرانی و در انگلیسی گویش کورن وال (Cornwall) از این جمله‌اند. اما هم در یک ناحیه گویش دستخوش تعبیر می‌شود یعنی از یک محل تا محل دیگر اندک اندک تفاوت ایجاد می‌شود و هم در یک زبان تغییر از یک گویش به گویش دیگر تدریجی و رفته رفته صورت می‌گیرد یعنی برای مثال وقتی در خطه شمال ایران از سمت مازندران به سمت خراسان حرکت می‌کنیم در یک محل ناگهان گویش مازندرانی به خراسانی تبدیل نشده است بلکه این تغییر به موازات حرکت از منطقه جغرافیایی مازندران، گلستان، و خراسان با رنگ باختن تدریجی گویش مازندرانی در برابر گویش خراسانی انجام می‌شود. در این حالت باید گفت که نوعی **پیوستار گویشی (dialect continum)** وجود دارد. (با اقتباس از تراجیل Trudgill برگرفته از ص ۲۱۶ کتاب Finch).

یکی از دغدغه‌های زبانشناسی جامعه شناسیک* تمایز میان زبان و گویش است. اگرچه به نظر می‌رسد که گویش زیر مجموعه زبان باشد، چنین نیست زیرا معمولاً تکلم کنندگان به گویش‌های مختلف می‌توانند حرف هم را بفهمند اما تکلم کنندگان به زبان‌های مختلف نمی‌توانند تا آن زبان را یاد نگرفته‌اند، حرف هم را بفهمند. اما زبانشناسان این را هم ملاک چندان قابل قبولی برای تمایز میان زبان و لهجه نمی‌دانند زیرا می‌گویند مردم نواحی مرزی آلمان و هلند که به آلمانی و هلندی باقی می‌ماند هر یک در زبان خود گویشی دارند که برای هر دو

طرف بخوبی قابل فهم است بطوریکه آلمان زبان‌های این ناحیه حرف هلندی‌های همسایه خود راکه به زبان هلندی اما با گویش آن ناحیه سخن می‌گویند بهتر از حرف آلمان زبانهای اتریشی و سویسی می‌فهمند. با این حال زبان این دو گروه همچنان دو زبان متفاوت آلمانی و هلندی باقی می‌ماند. این نکته نشان می‌دهد که در تمایز میان زبان و گویش تنها نمی‌توانیم به مؤلفه‌های زبانی اتکا کنیم و در این خصوص عوامل فرهنگی، سیاسی، و تاریخی نیز اهمیت می‌یابند. دو عامل مهم در این زمینه خصوصیت **خود مختاری (autonomy)** و **تَبعی (heteronomy)** در زبان است. زبان‌ها خود مختارند زیرا دارای تنوعات مستقل و استاندارد شده‌ای از آن خود می‌باشند حال آنکه گویش‌ها تابع تنوعات دیگری هستند. از اینرو تکلم کنندگان به گویش‌های مختلف آلمانی به زبان معیار آلمانی می‌خوانند و می‌نویسند و تکلم کنندگان هلندی که با گویش مرزی سخن می‌گویند علی‌رغم این شباهت، به زبان هلندی می‌نویسند و می‌خوانند.

در ارتباط با شعر* و قصه*، مسأله قابل تأمل تفاوت میان گویش استاندارد و پذیرفته شده با گویش ناحیه‌ای خاص است که باید در اثر منعکس شود. این مشکل ناشی از این نکته است که نوشتن در حالت معمول به گویشی که اصطلاحاً گویش استاندارد است انجام می‌شود و رسم‌الخط ندارد. شیوه‌ای که معمولاً نویسندگان یا شعرا در این باره اتخاذ می‌کنند تا به اثر خود جنبهٔ گویش ببخشند استفاده از **گویش چشمی (eye dialect)** است یعنی استفاده از هجی غیر رایج و منطبق با نظام آوایی. برای مثال در انگلیسی zis که بیشتر با نظام تلفظی منطبق است تا رسم‌الخط. (صص ۲۱۸-۲۱۵ LT & C).

مارک تواین، نویسنده امریکایی در رمان* **هاکلبری فین** (*Huckleberry Finn*) با استفاده از همین شگرد به خلق گویش سیاهپوستی و گویش کودکانه نایل می‌شود و آن را یکی از ابزار شخصیت‌پردازی* خود می‌سازد.

گویش چشمی (← گویش)

گویش شناسی (← زبانشناسی جامعه‌شناسیک)

گویش فردی / لهجه فردی **Idiolect**

عادتهای فردی گفتار هر کس در نحوه استفاده از زبان، سبک* و سیاق منحصر به خود را دارد. حتی اگرچه زبان شخص متعلق به گویش* خاصی باشد، کم و بیش در انتخاب مؤلفه*های زبان از بین امکانات بیشماری که در اختیار دارد، ویژگی‌هایی را برمی‌گزیند که با کاربران دیگر از همان گویش تفاوت دارد. در واقع هر کدام از ما گویش خود را داریم که حاصل عوامل مختلفی است مثل محل تولد، سن، جنسیت، تحصیلات، نژاد، و ملیت. کاتی ویلز (۱۹۸۹) این امر را به اثر انگشت تشبیه می‌کند. وقتی زبانشناسان جامعه‌شناس (← زبانشناسی جامعه‌شناسی) گویش را بررسی می‌کنند آنها در واقع به مطالعه انتزاعی ترکیبی متشکل از مشخصه‌های تکلم کنندگان در یک جامعه زبانی خاص می‌پردازند. گویش فردی علاوه بر زبانشناسی جامعه شناسیک در سبک‌شناسی* هم مورد توجه قرار می‌گیرد. وقتی گفته می‌شود که نویسندگان هم دارای گویش فردی خود هستند به این معنی است که هر یک دارای مشخصه‌های سبک

شناسیک خاص خود هستند، این مشخصات آنها را از یکدیگر متمایز می‌سازد. برخی نویسندگان هم بنابه عادت شخصیت*هایی را با خصوصیات زبانی متمایز خلق می‌کنند. شخصیت‌پردازی شخصیت‌های کمیک (← کمدی) در کارهای دیکنز با استفاده از این ویژگی صورت گرفته است.

(LT&C صص ۲۲۵-۲۲۴).



لاتینیسم **Latinism**

از ویژگی‌های سبک★ نگارش در زبان انگلیسی است و آن گرایشی است که در آثار عمده ادبیات انگلستان از قرن هفدهم به بعد نسبت به استفاده از کلمات، عبارات، و ساختار★های دستوری زبان لاتین پدید آمد. از جمله سرشناس‌ترین اُدبای انگلیسی که در آثار خود این گرایش را منعکس کرده‌اند می‌توان از جان‌میلتون، گیبون، و ساموئل جانسون را نام برد. استفاده از کلمهٔ ربط et به جای and از نمونه‌های واژگانی لاتینیسم است. همچنین سبک جمله‌ای مثل:

"secure the portal and extinguish the illumination"

به جای "Lock the door and put out the light.

از مشخصات لاتینیسم برخوردار است، زیرا در این جمله به جای واژه‌های انگلیسی از کلمات لاتینی که وارد زبان انگلیسی شده‌اند استفاده شده است:

فارسی	لاتینی	انگلیسی
قفل‌کن / ببیند	secure	lock
در	porlal	door
خاموش کن	extinguish	put out
روشنائی	illumination	light

از دیگر نمونه‌های لاتینیسم در زبان انگلیسی قرار داده صفت بعد از اسم می‌باشد.

لاتینیسم در نگارش انگلیسی هویتی عالِمانه و ادیبانه و بسیار رسمی به سبک می‌بخشد.

در قیاس با زبان فارسی، پدیدهٔ لاتینیسم همان حالتی را ایجاد می‌کند که استفاده از کلمات و ساختارهای نحوی عربی در نثر★ و شعر★ فارسی پدید می‌آورد. همانگونه که قرن‌های متوالی پس از قرون وسطیٰ که زبان لاتین زبان علوم و فلسفه بوده است، زبان عربی نیز بعنوان واسطه بیانی تمّدن اسلامی طی قرن‌ها برای دانشمندان، علما، و سخنوران ایرانی زبان مرسوم علمی محسوب می‌شده بطوری که این امر غَالباً به حدّ افراط رسیده است.

لالائی **Lullaby**

در لغت به معنی غلامی، بندگی، خدمتکاری، تربیت بزرگزادگان، قسمی پارچه کم ارزش است، و در مبحث ادب آوازی که مادران و دایگان برای خواب کردن طفل شیرخواره می‌خوانند.

لالائیها در فارسی معمولاً با «لالا لالا» و در انگلیسی با "hush" آغاز می‌شود.

برای نمونه:

کل موضوع موردنظر مشتق شده باشد به طوری که اگر آن را از کل بگیرند، بر کلیت موضوع خُسران وارد شود.

ـ کلیّت (synechdoch): به کاربردن کل و اراده جزء.

ـ مجاورت (metonymy): به کار بردن چیزی به اعتبار رابطه و نزدیکی‌اش با چیزدیگر مثل کلمهٔ «عصا» در عبارت «عصای پیری» به لحاظ آنکه افراد پیر و ناتوان به یاری عصا راه می‌روند.

در اصطلاح زبان تصویری* در انگلیسی تعریفی که از metonymy می‌دهند بسیار با تعریف کنایه* در اصطلاح بیان* فارسی نزدیک است زیرا metonymy آن است که واژه‌ای را جایگزین واژه‌ای دیگر می‌کنند به اعتبار پیوند نزدیک بین آن دو، مثل آنکه علّت را به جای معلول یا نویسنده را به جای اثرش ذکر کنند. وقتی جان میلتون شاعر انگلیسی در قرن هفدهم گوید: «در آن هنگام که درمی‌یابم چه سان فروغ من رو به خموشی می‌گذارد» «فروغ» کنایه‌ای از بینائی است زیرا فروغ از لوازم بینائی است.

نمونه‌های دیگر: شکسپیر می‌گوید:

"Doublet and hose ought to show itself courageous to petticoat." (*As you like it*)

ترجمه: «بالاپوش‌ها و ساقبندها باید خود را به ژیپون‌های شجاع بنمایند.»

بالاپوش و ساقبند از توابع پوشش مردانه، و ژیپون از توابع پوشش زنانه است پس اولی کنایه از مردان و دومی کنایه از زنان است.

ـ اعتبار مایکون: یاد کردن چیزی به اعتبار آنچه بعداً خواهد شد مثلاً: انگور برای شراب.

ـ اعتبار حالیت: یاد کردن عمل یا حالتی و اراده محل آن مثلاً: درس خواندن برای مدرسه.

ـ اعتبار آلیت: یادکردن وسیله و اراده حاصل و نتیجه آن مثلا: قلم برای آثاری که با آن نوشته می‌شود. (صخدشف)

در اصطلاح ادبِ فرنگی، مجاز مرسل (synechdoch) را قسمی استعاره* می‌نامند که بیشتر به معنی نامیدن کل و اراده جزء، یا نامیدن جزء و اراده کل تعبیر می‌شود، برای نمونه لفظ «دست» در عبارت «ده دست» به معنی کمک‌رسان و کارگر، به اعتبار آنکه کمک از دست برمی‌آید، یا کلمه «نان» در عبارت «نان روزانه ما را عطا بفرما» به معنی قُوت و روزی. همچنین است استفاده از کلمه rhyme (قافیه) به معنی شعر در سطور زیر:

Not marble, nor the gilded monuments
Of princes, shall outlive this powerful rhyme...
(Shakespeare)

ترجمه:

«نه سنگ مرمرین، نه بناهای زراندودِ شاهزادگان هیچیک بیش از این **سخن** نخواهد پایید.»

از نظر یاکوبسن، مجاز مرسل با قرارگرفتن در یک نظام پیوسته تمایل به برگشت و چسبندگی به متن* را دارد. از نظر وی مجاز مرسل خاصیّت رمان* رئالیستی (← رئالیسم) است. (Selden)

مجاورت (← مجاز مرسل)

محاکات (← تخییل، ← کلاسیسیسم)

محتمل‌الضدّین (← ابهام)

محور جایگزینی (← زبانشناسی)

محور همنشینی (← زبانشناسی)

محوریت علوم انسانی (← اومانیسم)

مخاطب (← خطاب‌کننده)
مختصه (← مؤلفه)
مختلف‌الارکان (← وزن)

مدح شبیه به ذم Asteism

از مدح شبیه به ذم بـه عـنوان «تأکیدَ المـدح بمایشبه الذم» یاد کرده‌اند و چنان است که در اثنای مدح با استفاده از کلماتی چون والا، اما، جز، لیکـن، ولی، مگـر،... (حـروف اسـتثنا و استدراک) سخن را در مدح چنان بیاورند که شنونده در آغاز آن را مـذمّت پـندارد، لیکـن چون بیت* یا کلام پایان پذیرد، معلوم گـردد که مدح و ستایش است. این نوع صنعتگری را **صنعت تحویل یا زشت و زیبا** هـم مـی‌نامند.

قمری شاعر قرن چهارم هجری گوید:

همی به فر تو نازند دوستان، **لیکن**
به بی‌نظیری تو دشمنان کنند اقرار

رشیدالدین‌وطواط گوید:

ترا پیشه عدل است، **لیکن** به جود
کند دست تو بر خزائن ستم

این صنعت را در فارسی **استثناء و رجوع** نیز می‌خوانند.

مدح شبیه به ذم از حیث ساختار* و سرشت به ایهام* می‌ماند.

نمونه‌های دیگر:

به زلف، کژ؛ **ولیکن** به قدو بالا راست
به تن، درست؛ **ولیکن** به چشمکان بیمار

دقیقی

زخم‌ها برداشتیم و فتح‌ها کردیم، **لیک**
هرگز از خون کسی رنگین نشد دامان ما

عرفی شیرازی

(زسپ ۳)

در انگلیسی:

When that the poor have cried, Caesar hath wept,
Ambition should bemade of sterner stuff.
(Shakespeare/ *Julius Caesar*)

ترجمه:

«در آن هنگام که فقرا ناله مـی‌کردند، سـزار می‌گریسته است،
جـاه‌طلبی بـاید از خـمیره‌ای سـرسخت‌تر درست شده باشد.»

مدرنیسم / نوگرائی Modernism

مـدرنیسم عـنوان دوره‌ای است در تـاریخ ادبیات، هنر و انـدیشگیِ غـرب است کـه بـه لحاظ ظهور مشخصه‌های جدیدی در عرصهٔ مـوضوع، شکـل*، مـفاهیم و سـبک* از دوره‌های قبل متمایز می‌باشد.

آغاز این دوره در کشورهای مختلف تاریخ مـتفاوتی دارد. نـخستین طـلیعه‌های ظـهور مـدرنیسم در فـرانسـه از دهـهٔ پایانی قـرن نوزدهم آشکار شد و تا دهه ۱۹۴۰ ادامه یافت. اما در روسیه از سالهای پیش از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ تا دههٔ ۱۹۲۰، در آلمان از دههٔ ۱۸۹۰ تا دهه ۱۹۲۰، در انگلستان از اوایل قرن بیستم تا دهه ۱۹۳۰، و در امریکا از اندکی پیش از جنگ جهانی اول تا جنگ بین‌الملل را دربر می‌گیرد.

ویژگی‌های خاص مدرنیسم نـزد هـرکسی بنوعی تعریف می‌شود امّا اکثر منتقدان بر این نکته توافق دارند که مـدرنیسم عـبارتست از گسستن اساسی و عمدی از تمام مبانی هنری و فرهنگی گـذشته غـرب. آغـازگران عـمده مدرنیسم با این مفهوم متفکرانی هـستند کـه تمام بنیانهای باورهای سـنتی غـرب را مـثل دین، اخلاق، و شناخت انسان از خود به زیـر سؤال بردند. برجسته‌ترین این متفکران نیچه،

کارل مارکس، زیگموند فروید و جیمز فریزر (با کتاب شاخه طلائی) بوده‌اند.

در عرصهٔ ادبیات پیدایش آثاری چون اولیس/ جیمز جویس، سرزمین سترون/ تی. اس. الیوت و اطاق یعقوب/ویرجیناو ولف (که همگی در سال ۱۹۲۲ پدید آمدند) و سایر آثار تجربی که پس از جنگ جهانی اول نوشته شده، نقطهٔ شروع حقیقی مدرنیسم به شمار می‌آید. آنچه موجب این گسستگی یکباره شد تأثیری بود که جنگ جهانی اول بر تفکر انسان غربی نهاد و موجب گردید یقین به استمرار تمدن غرب دچار تزلزل بشود. از اینرو شعرا و نویسندگان بر آن شدند تا بی‌کفایتی بیان ادبی سنتی را در نشان دادن واقعیت‌های تکان دهنده جهان بعد از جنگ به اثبات برسانند. تی. اس. الیوت در بررسی اولیس جویس (۱۹۲۳) نوشت که حالتِ موروثی در تنظیم اثر ادبی که بر تصور وجود یک نظم نسبتاً منسجم و پایدار اجتماعی استوار بود، نمی‌تواند با «نمایِ سرشار از بی‌حاصلی و هرج و مرج راکه تاریخ معاصر است» سازگار باشد. تجربه‌هائی که این شعرا و نویسندگان در آثار خود از بی‌نظمی، آشفتگی، قانون‌گریزی، و تکه‌تکه گوئی عرضه می‌کنند در واقع بازتابِ بی‌نظمی و اغتشاشی بود که در عرصهٔ اجتماعی و فرهنگی غرب پس از جنگ جهانی اول پدید آمد. در شعر، تی. اس. الیوت با به کارگیری قالب*های جدید و سبک* تازه در سرزمین سترون بی‌نظمی جهان معاصر خود را در تقابل با نظم و انسجام از دست رفته‌ای که بر دین و نظام اساطیری (← اسطوره) گذشته استوار بود، قرار می‌دهد. از ویژگی‌های چنین آثاری جابه جائی* و تکه‌تکه گوئی است. در عرصهٔ قصه‌نویسی*، جویس در اولیس و در فنیقیان برمی‌خیزند با عدول از نحو* سنتی (← سنت) زبان و برهم زدن انسجام* زبان روایت* از رهگذر ترفندهائی چون جریان سیال ذهن* کاملاً از ساختار سنتی داستان‌نویسی و شیوه‌های پذیرفته شده روایت فاصله می‌گیرد.

ظهور کوبیسم*، فوتوریسم*، و **اکسپرسیونیسم انتزاعی (abstract expressionism)** در نقاشی و مجسمه‌سازی از دیگر آثار مدرنیسم می‌باشد.

یکی از مشخصه‌های مدرنیسم پدیده آوانگارد* است.

مدلول (← بن‌فکنی)

مدیحه **Panegyric/Encomiastic Verse**

مدیحه در لغت به معنی ستایش است و در اصطلاح شعر*ی ستایش‌آمیز باشد که موضوع آن می‌تواند شخص، گروه، بانیان حکومت و یا حتّی یکی از حالات و خلقیات نفسانی انسان باشد.

مدیحه‌سرائی در ادب‌فارسی یکی از قدیمی‌ترین انواع شعر است که از دیرباز مورد توجّه سخن‌سرایان بوده است. شاید هنگامی که گویندگان فارسی زبان پس از ظهور شعر و شاعری در ایران به سخنوری آغاز کردند، نخستین موضوع رسمی، مدح و ستایش سلاطین و امرا بود.

قصیده‌سرائی (← قصیده) و مدیحه گوئی مدّتها پیش از ظهور اسلام تا حدّی باعث زوال این سنّت* شد امّا در زمان امویان و عبّاسیان باردیگر مدیحه‌سرائی رونق گرفت.

بعدها که حکومت اسلامی تجزیه شد و در ایران، سلاطین ایرانی به حکومت رسیدند، این سنّت ادامه یافت. نخستین گویندگانی که نامشان در متون تذکره‌ها و تاریخ‌ها ثبت است در زمرهٔ درباریان یعنی شعرای مَنتسب به حکومت بوده‌اند و غالب اشعاری نیز که از آنان باقی مانده در موضوع مدح بوده است. حنظلهٔ بادغیسی، فیروزمشرقی، ابوسلیک گرگانی، ابوشکوربلخی، ابوالمؤیّدبلخی و ابوالحسن شهیدبلخی که از شعرای متقدّم هستند عموماً به دربارهای زمان خود بستگی داشته‌اند. محمّدوصیف سیستانی که از جمله قدیمی‌ترین شاعران محسوب می‌شود شعری در مدح یعقوب‌لیث صفّاری گفته است که در تاریخ سیستان نقل شده و مطلع* آن چنین است:

ای امیری که امیران جهان خاص و عام
بنده و چاکر و مولای و سگ بند و غلام

مدایح شخصی، یعنی قصایدی که شاعر دربار در مدح و ستایش حاکم یا پادشاه وقت و به منظور گرفتن صِلِه و انعام می‌سروده است. برای مثال، انوری، در ذکر مراجعت ممدوح و شرح مهجوری خود گوید:

این که می‌بینم به بیداریست یارب یا به خواب
خویشتن را در چنین نعمت پس از چندین عذاب
این منم یارب بدین مجلس به کف جزو مدیح
وان توئی یارب در آن مسند به کف جام شراب
آخر آن ایّام ناخوشتر زایام مشیب
رفت و آمد روزگاری خوشتر از عهد شباب
والخ...

گاه شاعر مدیحه‌گو از پیر خود رازهای عظمت ممدوح را می‌پرسد چنانکه ظهیرالدین فاریابی گوید:

من با خرد به حجرهٔ خلوت شتافتم
گفتم که ای نتیجهٔ الطاف کردگار
باز این چه نقش بلعجب و شکل نادر است
کز کارگاه غیب همی گردد آشکار
گردون ز جامهٔ که بریده است این طراز
گیتی ز ساعد که ربوده است این سوار
گر جرم کوکب است چرا شد چنین ضعیف
ور پیکر مه است چرا شد چنین نزار
گفت آنچه بر شمردی از آن جمله هیچ نیست
دانی که چیست با تو بگویم به اختصار
نعل سمند شاه جهانست کاسمان
هر ماه بر سرش نهد از بهر افتخار

دستهٔ دوّم، مدایح مذهبی و دینی بوده است که در آن شاعر به ستایش مناقب و مکارم حضرت رسول ختمی مرتبت و ائمّهٔ اطهار می‌پردازد. این قسم مدیحه در دوره‌های نخستین شعر و شاعری و به طور کلّی در دورهٔ قبل از مغول و حتی در میان شعرای متوسّط زیاد معمول و متداول نبوده است. در عین حال گاه میان شعرای متقدّم، کسانی به سرودن این نوع مدایح همّت گماشته‌اند. برای مثال ناصرخسرو در قصیده‌ای که با مطلع زیر شروع می‌شود:

پُشتم قوی به فضل خدایست و طاعتش
تا در رسم مگر به رسول و شفاعتش

نخست در ستایش حضرت رسول و سپس در منقبت امیرالمؤمنین سخن رانده و در پایان از معتضد بالله خلیفهٔ فاطمی یاد کرده است.
سنائی نیز در مدح حضرت رسول قصایدی دارد. از جمله دو قصیده که با مطلع‌های زیر آغاز می‌شود:

زهی پشت و پناه هر دو عالم
سرور سالار فرزندان آدم

و:

ای گزیده من ترا از خلق رب‌العالمین
آفرین گوید همی بر جان پاکت آفرین

امّا به طور کلّی، مدیحهٔ مذهبی از قرن نهم هجری بخصوص در دورهٔ صفوّیه و به لحاظ شرایط خاصّی که پادشاهان صفوی برای ترویج تشیّع ایجاد کرده بودند، رواج یافت.

(فواف)

در ادبیّات غرب، مدیحه در اصل در یونان باستان به منظور ستایش قهرمانانی که در مسابقات باستانی المپیک پیروز می‌شدند سروده می‌شد. این نوع اشعار معمولاً به صورت ترانه*های دسته‌جمعی اجرا می‌شد. پیندار، شاعر یونانی، این قبیل مدایح را رواج داد.

در ادبیّات انگلیسی نیز نمونه‌های بسیاری از مدیحه یافت می‌شود. پاره‌ای از این مدایح در ستایش ایّام خاصی هستند، مثلاً: «قصیده‌ای برای صبح تولّد عیسی‌مسیح»/ جان میلتون، «شعری برای روزِسِنت سیلی سیا»/ جان درایدن. برخی دیگر نیز مدایحی هستند که در وصف اندیشه‌ها، خصایل و رویدادهای خاصی سروده شده‌اند؛ مثلاً «قصیده‌ای برای وظیفه» / ویلیام وردزورث که با این سطور آغاز می‌شود:

Stern Daughter of the voice of God!
O Duty! if that name thou love
Who art a light to guide, a rod
To check erring, and reprove;
Thou, who art victory and law
When empty terrors overawe,
From vain temptations dost set free;
And calmest the weary strife of frail humanity!

مراعات‌نظیر Congeries

در لغت رعایت تناسب است و در اصطلاح بدیع (← صنایع بدیع) آن است که در نظم* و نثر* کلماتی نظیر و مناسب هم بیاورند و چیزهائی را که با هم متناسب باشند جمع کنند، مانند کلمه‌های «کمان» و «تیر»، در این بیت*

از آن به خاک نشستم که آن کمان ابرو
مرا چو تیر سوی خود کشید و دور انداخت

و کلمات «شبگرد» و «عیار» و «تاج» و «کمر» در بیت زیر:

تکیه بر اختر شبگرد مکن کاین عیار
تاج کاووس ربود و کمر کیخسرو

میرداماد

(فافد)

چشمی دارم چو لعل شیرین همه آب
بختی دارم چو چشم خسرو همه خواب
جسمی دارم چو جان مجنون همه درد
جانی دارم چو زلف لیلی همه تاب

نمونه‌های دیگر:

ای سروْ قدِ لاله رخِ عبهرْ چشم!
زَر شد رخم و نیست تو را برزرْ چشم

(خواجوی کرمانی)

بهار و سرو و گل و سوسن، ای بهار بتان!
چو در کنار منی، جمله در کنار من است

ادیب صابر ترمذی

نمونهٔ نثر از ابوالمعالی نصرالدین محمدبن عبدالحمید منشی، صاحب کلیله‌ودمنه بهرامشاهی

«... دریغا عمر که عنان گشاده برفت و از وی جز تجربت و ممارست، عوضی نماند که در

وقت پیری، پایمردی و دستگیری تواند بود.»

کلمات نظیر و مناسب باید در معنی با هم از لحاظ جنس یا مشابهت یا تضمین* یا ملازمت، متناسب باشند.

تناسب جنس مانند آفتاب، ماه، ستاره، گل، لاله، یاسمن، لب، چشم، دهان. تناسب مشابهت مانند چشم، نرگس ـ قد، سرو ـ دهن، غنچه.

تناسب از لحاظ تضمّن و ملازمت مانند خسرو، شیرین ـ لیلی، مجنون ـ وامق و عذرا.

خواجه شیراز فرماید:

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو
یادم از کشته خویش آمد و هنگام درو

نمونه انگلیسی:

He hath a weet countenace, a most pleasant eye,
a most adm... ble presence, a cheerful aspect;
he is a most delectable object.
(cited by John Hoskins/ *Direction for Speed and Style*)

ترجمه:

«او سیمائی ..... (weet?) دارد، خوشایندترین چشم‌ها،
حضوری بس تحسین برانگیز، جنبه‌ای نشاط‌آور،
او دلچسب‌ترین است.»

مرثیه/رثاء **Death-elegy**

شعر*ی را گویند که در ماتم در گذشتگان و تعزیت خویشاوندان و یاران و اظهار تأسّف بر مرگ شاهان و بزرگان و سران قوم و ذکر مصائب پیشوایان دینی سروده شده باشد. در این اشعار از مناقب و فضائل و مقام و منزلت شخص از دست رفته سخن می‌رود و واقعهٔ مصیبت بزرگ نشان داده می‌شود. معمولاً ماتم‌زدگان دعوت به صبر و سکون و موارد دیگری از این قبیل می‌شوند.

از حیث تاریخی، در ادبیّات فارسی مرثیه همزمان با مدیحه* پدید آمده است. شعرای مدیحه‌سرای درباری موظّف بوده‌اند به مناسبت درگذشت و مرگ ممدوح خود یا نزدیکان و اقربای او اشعاری بسرایند تا بدین وسیله وظیفهٔ خدمتگزاری و وفاداری خویش را به اثبات برسانند و تألّم و تأسّف خود را نشان دهند. سابقهٔ مراثی در ادب فارسی به رودکی، شاعر قرن چهارم می‌رسد. او اوّلین شاعری بوده است که در رثای دوستان و نزدیکان شعر سروده است. از جمله مراثی رودکی قطعه شعری است که شاعر در مرگ شاعری دیگر به نام ابوالحسن مرادی سروده است و با این ابیات (← بیت) آغاز می‌شود:

مُرد مرادی نه همانا که مُرد
مرگِ چنان خواجه نه کاریست خُرد
جان گرامی به پدر باز داد
کالبد تیره به مادر سپرد
کاه نَبُد او که به بادی پرید
آب نَبُد او که به سرما فِسرد
شانه نبود او که به موئی شکست
دانه نبود او که زمینش فشرد
گنج زری بود در این خاکدان
کو دو جهان را به جوی می‌شمرد

والخ...

در مرثیه، شاعر تألّمات روحی و احساسی خود را بیان می‌کند. قالب*های مستعد و مناسب مرثیه اول ترجیع‌بند* و دوّم قصیده* است. امّا شعرائی هم بوده‌اند که در قالب‌های دیگر مرثیه سروده‌اند مثلاً فردوسی که در

مرگ فرزند مرثیه‌ای در قالب مثنوی* سروده و حافظ که او نیز در رثای فرزند شعری در قالب غزل* گفته است.

در شعر فارسی مرثیه بر سه قسم است: اوّل رثاء تشریفاتی و رسمی. در اینگونه اشعار معمولاً شاعر دربار به واسطهٔ موقعیّت خود و به عنوان نوعی وظیفه در مرگ نزدیکان و عزیزان ممدوح خود شعر می‌سرود. همچنین این شعرا هنگام از دست رفتن ممدوحی که سالها از آنان حمایت مادّی کرده بود، گاه از صمیم قلب متأثّر و متأسّف می‌شدند و مراثی سوزناکی می‌سرودند. به عنوان نمونه‌ای از این قسم مرثیه‌ها می‌توان از مرثیهٔ فرّخی در مرگ سلطان محمودغزنوی نام برد. این مرثیه یکی از قویترین مراثی رسمی در ادبیّات فارسی به شمار می‌آید و با این مطلع آغاز می‌شود:

شهر غزنین نه همانست که من دیدم پار
چه فتاده‌ست که امسال دگرگون شده کار

ابیات زیر را که حافظ درمرگ شاه ابواسحاق اینجو سروده است نمونهٔ دیگری از این قسم مرثیه به شمار می‌آید.

(ص ۲۲۳ الف‌الف)

یاد باد آن که سر کوی توام منزل بود
دیده را روشنی از خاکِ درت حاصل بود
راست چون سوسن و گل از اثر صحبت پاک
بر زبان بود مرا، آن چه ترا در دل بود
دل چو از پیر خرد نقل معانی می‌کرد
عشق می‌گفت به شرح آن چه بر او مشکل بود
آه از این جور و تطاول که درین دامگه است
واه از آن ناز و تنعّم که در آن محفل بود
در دلم بود که بی‌دوست نباشم هرگز
چه توان کرد که سعی من و دل باطل بود
دوش بر یادِ حریفان، به خرابات شدم
خُم می‌دیدم، خون در دل و پا در گل بود
بس بگشتم که بپرسم سبب درد فراق
مُفتی عقل در این مسأله لایعقل بود
راستی خاتم فیروزهٔ بواسحاقی
خوش درخشید ولی دولت مستعجل بود
دیدی آن قهقهٔ کبک خرامان حافظ
که ز سرپنجهٔ شاهین قضا غافل بود

دستهٔ دوّم مراثی شخصی و خانوادگی است و آن اشعاری است که شاعر در رثاء فرزند یا یکی از بستگان نزدیک می‌سراید و معمولاً از سر اخلاص و بر اثر تألّمی عمیق سروده می‌شود. در این قسم به عنوان نمونه می‌توان اشعاری را که فردوسی، خاقانی، مسعودسعدسلمان، حافظ و جامی هریک در سوک فرزند خویش سروده است، نام برد. حافظ در مرگ فرزند چنین می‌گوید:

دلا دیدی که آن فرزانه فرزند
چه دید اندر خم این طاق رنگین
به جای لوح سیمین در کنارش
فلک بر سر نهادش لوح سنگین

دستهٔ سوم، اشعاری است که در رثای شهدای کربلا مخصوصاً سیّدالشهدا و سایر پیشوایان دینی و مذهبی سروده شده‌اند. این قسم مراثی چند قرنی بیش نیست که به ادبیّات فارسی راه یافته است و خاصّ مذهب شیعه است. معروفترین مرثیه‌سرای ایران در این دسته، محتشم کاشی (متوفی در ۹۹۶ هـ ق) است. از دیگر شعرای قرن نهم که غالباً در مناقب ائمه شعر سروده‌اند باید باباسودائی

ابیوردی، ابن‌حسام قهستانی و کاتبی ترشیزی را نـام بـرد. از مـتأخران نـیز مـحمودخان مـلک‌الشعراء تـرکیب‌بند* بسیار فـصیح و جـانسوزی مشـتمل بـر چـهارده‌بند در ذکـر شهادت و شرح مصیبت حضرت سیّدالشهدا سـروده است. ابیات نـخستین‌بند آن چـنین است:

بـاز از افـق هـلال مـحرم شـد آشکـار
و ز غم نشست بر دل پیر و جوان غـبار
باز آتشی ز روی زمین گشت شـعله‌ور
کافتاد از آن به خرمن هفت آسمان شرار
برخاست از زمین و زمان شور رستخیز
وز هر طرف علامت محشر شد آشکار
والخ...

(فواف)

علاوه بر نظم، در ادب‌فارسی مرثیه به نثر* هم مسبوق بـه سـابقه است. بـرای نـمونه در کـتاب التوسل الی‌الترسل بـهاءالدیـن مـحمد ابن‌مؤیدبغدادی بر مرگ سلطان جلال‌الدیـن خوارزمشاه نوحه سرداده است.

در ادبیّات کلاسیک یونانی و لاتینی، به طور کلّی به هر شعری که در قالب* مزدوجه* هائی به وزن* داکتیل شش پایه* یا شش و پنج پایهٔ متناوب سروده می‌شد، elegy می‌گفته‌اند. این قسم شعر مضامین (← مضمون) مـتفاوتی را چون مرگ، عشق، جنگ و از این قبیل، در بر می‌گرفت. گهگاه elegy به عنوان **سنگ نـوشته** یـا **سنگ‌گور (epitaph)** و یادبود تعبیر می‌شد. امّا از قرن شانزدهم میلادی این قسم شعر به معنی مرثیه و سرود عزا به کار رفت.

شعرای انگلیسی از قرن شانزدهم به تقلید* از این قالب شعری پرداختند. در ابـتدا elegy انگلیسی نیز مضامین متنوّعی را بیان می‌کرد. برای نمونه جان‌دان شاعر متافیزیک (← شعر متافیزیک) در مجموعه‌ای از elegy اشعار خود را برمبنای درونمایهٔ عشق سروده است. جان دان در elegy شماره ۱۹ خود با عنوان ... To His Mistres خیلی بی‌پرده از مقدّمات عشق‌ورزی خود سخن می‌گوید.

امّا از اواخر ایـن قـرن، elegy قـالبِ خـاصِّ مضامین و موضوعات متفکرانه شد و مراثـی را نیز در برگرفت. نمونه‌هائی چند از مرثیه در ادبیات انگلیسی عبارتند از:

مرثیهٔ توماس کاریو بر مرگ جان‌دان، مرثیهٔ جان کلیوْلَند بر مـرگ بـن‌جونسون، و مـرثیهٔ تنی‌سون تحت عـنوان «چکـامه‌ای بـر مـرگ دوکِ ولیـــنگتون» "Ode on the Death of the Duke of Welington"، هـمچنین مـرثیهٔ آدن، شاعر معاصر بر مرگ و. بی‌ییتز.

مراثـی در ادبـیّات انگـلیسی غـالباً از نـوع خاصّی به نام مرثیهٔ شبانی* هستند. انواع دیگر مـراثـی در ادبـیّات غـرب، یکـی dirge (← سوکنامه) و دیگری lament (← غمنامه) است.

مرثیه شبانی Pastoral Elegy

شبان در لغت چـوپان است، مـرثیه‌شبانی در ادبیات مغرب زمین نوعی مرثیه* را گویند که در آن، شاعر و شخص مـورد رثـا در هـیئت شبان نشان داده می‌شدند. شاعر، مـرثیه را بـا استمداد* از الهه یا الهه‌هائی آغاز می‌کند و در جریان شـعر* بـه مـوجودات اسـاطیری (← اسطوره) اشاره می‌کند. در عزای مرگ شبانان مظاهر طبیعت نیز شرکت می‌جویند. شاعر از نیروهای نگاهبان شبان استفسار می‌کند که به هنگام مرگ شبان به چه کاری مشغول بوده‌اند.

سپس عزاداری جمعی برگزار می‌شود و شاعر از عدالت الهی و خباثت‌های زمانه خود، به بهانه ماتمی که رخ نموده سخن می‌راند. آنگاه در قطعه‌ای به شرح گل و گیاهی که تابوت را آذین بسته‌اند می‌پردازد. شعر با زایش امید و شادی دوباره پایان می‌یابد. امید و شادی از اعتقاد به این که مرگ سرآغاز زندگی نوینی است، مایه می‌گیرد.

سابقه مرثیه شبانی به اشعار سه تن از شعرای اهل سیسیل یعنی تئوکریت، ماشِکس و بایون که هم عصر او بوده‌اند، می‌رسد.

در ادبیات انگلیسی، ادموند اسپنسر، شاعر قرن شانزدهم برای نخستین‌بار مرثیه‌ای شبانی با عنوان «آستروفیل» در رثای سرفیلپ‌سیدنی، ادیب هم عصر خود سرود.

پس از او، جان‌میلتون شاعر قرن هفدهم نیز مرثیه شبانی «لی‌سیداس» را برای مرگ دوست خود سرود. این شعر بعداً تأثیر ژرفی بر مراثی شلّی، شاعر رمانتیک (← رمانتیسم) قرن هجدهم و ماثیوآرنولد شاعر قرن نوزدهم باقی نهاد. شعر مزبور با این سطور آغاز می‌شود:

Yet once more, O ye laurels, and once more
Ye myrtles brown, with ivy never sere,
I come to pick your berries harsh and crude,
And with forced fingers rude
Shatter your leaves before the mellowing year.
Bitter constraint, and sad occasion dear,
Compels me to disturb your season due:
For Lycidas is dead ere his prime,
Young Lycidas, and hath not left his peer.

(← شعر روستائی و شبانی)

مرکززدائی (← بن‌فکنی)

مُزدوجه **Couplet**

در لغت مؤنّث مزدوج (همسر گیرنده، ازدواج کننده)، کلاهی بوده پنبه آکنده که صوفیان بر سر می‌نهاده‌اند. این کلمه را بعدها با تحریف مجوزه خوانده‌اند. در اصطلاح شعر* بیت* مثنوی* را گویند.

در شعر انگلیسی هر دو سطر متوالی را که بریک وزن* و قافیه* باشد، مزدوجه گویند، برای نمونه:

The grave's a fine and private place,
But none, I think, do there embrace.
(Andrew Marwell/ "To His Coy Mistress")

مزدوجه رایج‌ترین شکل منظومه‌سرائی در ادبیّات غرب به شمار می‌آید. در ادبیّات انگلیسی، تقریباً اکثر آثار منظومی که در قالب* شعر سپید* و شعرآزاد* نیستند، به صورت مزدوجه سروده شده‌اند.

مزدوجهٔ بسته (← مزدوجهٔ حماسی)

مزدوجهٔ حماسی **Heroic Couplet**

این اصطلاح در زبان انگلیسی بر بیتی (← بیت) اطلاق می‌شود که بروزن* آیمبیک پنج پایه* است و طرح قافیهٔ آن به صورت ...,aa, bb, cc باشد.

اطلاق صفت حماسی (← حماسه) بر این قسم مزدوجه از قرن هفدهم و به لحاظ کاربرد مکرر آن در منظومه‌های حماسی و روایتی (← روایت) بوده است.

مزدوجهٔ حماسی، توسط جفری چاسر در منظومهٔ افسانه زنان نیک و بسیاری از حکایات کانتربری به ادبیّات انگلستان راه یافت. امّا رواج آن در دوران نوکلاسیک (← نوکلاسیسیسم) و به ابتکار جان‌درایدن تحقّق پیدا کرد. مزدوجهٔ حماسی در اشعار دوران مذکور به کمال رسید.

In pious times ere priestcraft did begin, (a)

Before polygamy was made a sin; (a)
When man on many multiplied his kind, (b)
Ere one to one was cursedly confined; (b)
(Dryden/ *Absalom and Achitophel*)

و نیز:

One science only will one genius fit; (a)
So vast is art, so narrow human wit: (a)
Not only bounded to peculiar arts, (b)
But oft in those confined to single parts. (b)
(Alexander Pope/ *An Essay on Criticism*)

مزدوجهٔ حماسی در دورهٔ نوکلاسیک به صورت **مزدوجهٔ بسته (closed couplet)** تکامل یافت. هر مزدوجهٔ بسته از حیث جمله‌بندی و رسانگی دستوری، خودکفا و کامل است، برای نمونه:

See how the world its veterans rewards! (a)
A youth of frolics, an old age of cards; (a)
Fair to no purpose, artful to no end, (b)
Young without lovers, old without a friend; (b)
A fop their passion, but their prize a sot; (c)
Alive, ridiculous, and dead, forgot! (c)
(Pope/*Of the Characters of Women*)

مستزاد Tail-rhyme

در لغت به معنی زیاد کرده شده، افزون شده باشد. در شعر* فارسی قالب* منظومی را گویند که در آخر هر بیت* یا هر مصراع* جمله‌ای بیاورند که وزن* آن جمله‌ها با هم متحد و در عین حال با وزن مصراع‌های اصلی متناسب باشد.

مستزاد در واقع نوع مستقلی از انواع شعر نیست بلکه قسمی تفنّن شعری به شمار می‌آید.

دولتشاه سمرقندی قدیم‌ترین مستزاد را از ابن‌حسام هروی دانسته است:

آن کیست که تقریر کند حال گدا را
در حضرت شاهی
کز غلغل بلبل، چه خبر باد صبا را
جز ناله و آهی

از مستزاد خواجوی کرمانی:

کس نیست که گوید ز من آن ترک خطا را
گر رفت خطائی
باز آی که داریم توقع ز تو، ما را
با وعده وفائی
باز آی که سر در قدمت بازم و جان را
رد پای سمندت
چون می ندهد دست، من بی سروپا را
جز نعل‌بهائی

از مستزاد مشهور ملک‌الشعرای بهار که در اواخر سلطنت استبداد محمدعلی شاه قاجار در سال ۱۲۸۶ ه‌ش. سروده است:

با شه ایران، ز آزادی سخن گفتن خطاست
کار ایران با خداست
مذهب شاهنشه ایران، ز مذهب‌ها جداست
کار ایران با خداست
هر دم از دریای استبداد آید برفراز
موج‌های جانگداز...

مستزاد فارسی انواعی چون مستزاد غزل* مستزاد رباعی* و مستزاد قصیده‌ای (← قصیده) را شامل می‌شود. نمونه مستزاد غزل:

گر گذری هست و نه در کوی تست
برخطاست
ور نظری هست و نه بر روی تست
نابجاست
آنکه بسنجید رخت را به ماه
ز اشتباه
گفت که همسنگ ترازوی تست
از تو کاست

والخ... وثوق‌الدوله

مستزاد رباعی:

در خواب جمال یار خود می‌دیدم
در عین صفا
وز گلشن وصل او گلی می‌چیدم
بی‌خار جفا
ناگاه خروس سحری بیدارم کرد
گویا ز حسد
ای کاش که بیدار نمی‌گردیدم
تا روز جزا

ابوسعید ابوالخیر

مستزاد قصیده‌ای:

ای کامکار سلطان، انصاف تو به کیهان
گشته عیان
مسعود شهریاری، خورشید نامداری
اندر جهان
ای اوج چرخ جایت، گیتی ز روی ورایت
چون بوستان

مسعود سعدسلمان

هر لحظه به شکلی بت عیار برآمد
دل برد و نهان شد
هر دم به لباس دگر آن یار برآمد
گه پیرو جوان شد
گاهی به تک طینت صلصال فرو رفت
غواص معانی
گاهی ز تک کِهگل فخار برآمد
ز آن پس به جهان شد
گه نوح شد و کرد جهان به دعا غرق
خود رفت به کشتی
گه گشت خلیل و به دل نار برآمد
آتش گل از آن شد
یوسف شد و از مصر فرستاد قمیصی
روشنگر عالم
از دیده یعقوب چو انوار برآمد
تا دیده عیان شد
حقا که هم او بود که اندر ید بیضا
می‌کرده است شبانی
در چوب شد و بر صفت مار برآمد
زان فخر کیان شد

مستزاد از مشروطیت به بعد رواج یافت و از آن برای ساختن اشعار ملی و میهنی استفاده کردند.

(صفحه ۳۰۶ الف‌الف)

در ادبیات فرنگی بـه طـور عام و ادبیات انگلیسی به طور خاص، قالبی وجود دارد که بسیار بـه مستزاد نـزدیک است. ایـن قـالب واحدی منظوم است که از سطری کوتاه در پی مجموعه سطرهای طولانیتر تشکیل می‌شود. این سطر کوتاه یا جمله دنباله را در اصطلاح **دنباله (caude)** گویند. هر دنـباله بـا دنـباله‌های پیشین هم قافیه است. نمونه‌های شعر مستزاد در ادبیات انگلیسی عـبارتند از شـعر «آقـای توپاز» سروده چاسر و «برای شب» اثر شلّی که قسمتی از هریک به عنوان نمونه نقل می‌شود.

Swiftly walk o'er the western
The birdes singe, it is no nay,
The sparhauk and the papejay,
That joye it was to here.
The thrustelcock made eck his lay.
The wode dowve upon the spray
She sangful loude and clere.

"Sir Thopas"

***

Wrap thy from in a mantly gray
Star - inwroght!
Blind with thine haire the eyes of Day;
Kiss her until she be wearied out;
Then wander o'er city and sea and land,
Touching all with thine opiate wand-
Come, long-sought.

("To Night")

یک قسم مستزاد در ادبیات مغرب زمین **سانه مستزاد** (← سانه) یا **caudate sonnet** نامیده می‌شود و آن غزلواره*ای است که علاوه بر چهارده سطر معمول در سانه*، یک یا دو جمله کوتاه دنباله نیز دارد. این قسم مستزاد در ادبیات انگلیسی از موارد نادر و نایاب به شمار می‌رود و از معدود نمونه‌های آن، شعر "On the New Forces of Concience Under the Long Parliament" سرودهٔ جان میلتون است.

مُسَمَّط **Multiple-poem**

در لغت به معنی به رشته کشیدن (مروارید و جز آن)، و در شعر الف) یک بیت* شعر که هر مصراع* آن به دولخت تقسیم شده و کل بیت به چهارلخت و از این چهار لخت، سه لخت اول بواسطه قافیهٔ درونی* هم قافیه* باشند، برای نمونه:

در رفتن جان از **بدن**،
گویند هر نوعی **سخن**
من خود به چشم **خویشتن**،
دیدم که جانم می‌رود

سعدی

در واقع نوع قدیم مسمّط مجموعه ابیاتی است چند لختی که لخت‌های غیر پایانی هر بیت با هم قافیهٔ درونی دارند و لخت‌های پایانی ابیات هم با یکدیگر قافیهٔ بیرونی شعر را تشکیل می‌دهند.

(الف الف، صفحه ۲۹۲)

این وجه مسمّط جنبهٔ صنعت بدیعی (همان) داشته است و نمونهٔ آن در اشعار مولانا فراوان است:

دیدهٔ سیرست مرا، جان دلیرست مرا
زَهرهٔ شیر است مرا، زُهره تابنده شدم

شُکر کند عارف **حق**، کز همه بر دیم **سبق**
بر زِبَرِ هفت **طبق**، اختر رخشنده شدم
باش چو شطرنج **روان** خامش و خود جمله **زبان**
کز رُخ آن شاه **جهان** فرّخ و فرخنده شدم

تقسیم کردن که معمولاً سه جزء اول مقفی هستند،

ب) شعری که هر بیت آن به چهار جزء تقسیم شود و در آخر سه جزء اول، شاعر سجع* نگاه دارد و در جزء چهارم قافیه آرد، مانند:

ای ساربان منزل مکن، جز در دیار یار **من**
تا یک زمان زاری کنم، بر ربع و اطلال و **دمن**
ربع از دلم پر **خون** کنم، اطلال را **جیحون** کنم
خاک دمن **گلگون** کنم، از آب چشم **خویشتن**

معزی

شمس قیس همین شعر معزی را مسجع نامیده ولی رشید وطواط مسمط قدیم و اصلی را همین می‌داند که شعری است شامل چند بند* و هر بند شامل چند مصراع بر یک وزن و یک قافیه در حالی که در پایان مصراع آخر قافیه اصلی را که بنای شعر بر آن است، آورند.

مثال:

طرح قافیهٔ* چنین شعری چنین است:

الف، الف
الف، الف
ی
ب، ب
ب، ب
ی
ج، ج
ج، ج
ی

مثال:

خیزید و خز آرید که هنگام خزانست
باد خنک از جانب خوارزم وزانست
آن برگ رزان بین که بر آن شاخ رزانست
گوئی که یکی پیرهن رنگرزانست
دهقان به تعجب سرانگشت گزانست
کاندر چمن و باغ نه گل ماند و نه گلزار
طاووس بهاری را، دنبال بکندند،
پرش ببریدند و به کنجی بفکندند
خسته به میان باغ به زاریش پسندند
با او ننشینند و نگویند و نخندند
وین پر نگارینش بدو باز نبندند
تا آذرمه بگذرد و آید آذار

منوچهری

در کتب ادبی منوچهری را به دلیل آنکه هر لخت را تبدیل به مصراعی نمود و شکل مسمّط جدید را ساخت با مسامحه واضع مسمط جدید نامیده‌اند.

مسمّط سنّتی حداکثر مسدّس است امّا اگر برخی از اشعار مسجّع شعرای قدیم به شیوهٔ مسمّط جدید بازنویسی شوند، مسمط‌های هفت‌تایی و هشت‌تایی هم خواهیم داشت.

مسمّط را به حسب شماره مصراع‌های هر پاره شعر، مربع (چهارتائی)، مخمس (پنج‌تائی) و مسدس (شش‌تائی) می‌خوانند.

نوع خاصی از مسمط را **مسمط تضمینی** نامند. مسمط تضمینی همان خصوصیات مسمط را دارد با این **ویژگی** که شاعر پیش از هر بیت غزل* شاعری صاحب آوازه و استاد، چند مصراع از خود می‌آورد که با بیت مورد تضمین* هم معنی و هم مضمون* است. مانند تضمین ملک‌الشعرای بهار از یکی از غزل‌های شیخ‌اجل سعدی:

سعدیا چون تو کجا نادره گفتاری هست؟
یا چو شیرین سخنت نخل شکر باری هست؟
یا چو بستان تو گلزاری هست؟
هیچم ار نیست، تمنای توام باری هست
«مشنو ای دوست که غیر از تو مرا یاری هست»
«یا شب و روز بجز فکر توام کاری هست»

بهار

مسمّط از دوران مشروطیت به بعد رواجی تازه یافت و شعرایی چون اشرف‌الدین گیلانی، ادیب‌الممالک فراهانی و ملک‌الشعرای بهار بسیاری از اشعار ملی و میهنی خود را در این قالب سرودند.

(صص ۲۹۴_۲۹۳ الف‌الف)

مسمط تضمینی (← مسمط)

مشارکت عاطفی (← فاصله زیباشناختی)

مشاکلت (← جناس)

مشبه (← تشبیه)

مشبه به (← تشبیه)

مصراع (← بیت)

مصیبت (← فاجعه)

مضارع (← وزن)

مضارعت (← جناس)

مضمون (← درونمایه)

مطالعات فرهنگی (← تاریخ‌گرائی نوین)

مطایبت (← مطایبه)

مطایبه/بذله/مطایبت **Wit/Witicism**

مطایبه در لغت به معنی شوخی و مزاح است و در معنی مصدر یعنی با کسی خوش طبعی کردن و مزاح کردن:

من این همه ز طریق مطایبت گفتم
مگر نگویی کاین ژاژ باشد و هذیان

فرخی

و: «شیخ دایم از غایت خِوش طبعی قطعه‌های مطایبه‌آمیز برای او می‌گفت.» (مجالس‌النفائس).

نظامی در چهار مقاله گوید:

«و شاعر باید که در مجلس محاورت خوشگوی بود و در مجلس معاشرت خوشروی».

(به نقل از ص ۲۳۷ الف‌الف)

مطایبه و فکاهه* تعریفی بسیار نزدیک به هم دارند، با این فرق که می‌توان گفت مطایبه مزاحی لفظی است، حال آنکه فکاهه هر قسم گفتار، کردار، یا ظاهر خنده‌دار را در برمی‌گیرد. مطایبه سخنی کوتاه و موجز است که به عمد موجب جا خوردنی غافلگیرانه و خنده‌آور می‌شود. این غافلگیری که معمولاً در پی کشف رابطه یا تمایز میان کلمات و مفاهیم آنها ایجاد می‌شود، در جائی انتظار طبیعی شنونده را ناکام می‌گذارد تا در جای دیگر و به سیاق متفاوتی آن را برآورده کند؛ برای مثال وقتی یک کمدین (← کمدی) می‌گوید: «تنها راه مطمئن برای دو برابر شدن پولت آن است که اسکناسها را تا بزنی و در جیب‌پشت شلوارت بگذاری» با ظرافت انتظار شنونده را برای شنیدن یک راه‌حل واقعی به بازی می‌گیرد، و یا وقتی نویسنده‌ای می‌گوید: «تاریخ خودش راتکرار می‌کند و تاریخ‌نویسان هم همین کار را می‌کنند.» همین حسّ مطایبه را خلق می‌کند. مطایبه معمولاً به شکل لطیفه* و نکته بیان می‌شود.

در زبان انگلیسی واژهٔ wit که می‌توان آن را برابر مطایبه نهاد، در زمانهای مختلف معانی متفاوتی داشته است. در اصل به معنی عملکرد هوش و ذکاوت تعبیر می‌شد. در قرن شانزدهم و هفدهم به معنی نبوغ در ابداع* ادبی، مخصوصاً توانائی کشف مجازهای بعید (← مجازبعید) به کار رفت و از اینرو آن را غالباً منسوب به شعر متافیزیکی (← شعر متافیزیک) می‌کردند. تعبیرکنونی این کلمه در زبان انگلیسی برگرفته از مفهومی است که در قرن هفدهم داشته است. امروزه wit را کلامی کوتاه و زیرکانه می‌گویند که به انگیزش حالتی ناگهانی و غافلگیرانهٔ خنده‌آور منجر می‌شود.

مَطلَع **Opening-verse**

در لغت به معنی محل طلوع، آغاز کلام و در اصطلاح، نخستین بیت* شعر* است. برای نمونه، مطلع غزلی (← غزل) از حافظ چنین است:

صلاح از ما چه می‌جوئی که مستانرا صلا گفتیم
بدور نرگس مست سلامت را دعا گفتیم

مطلق باوری **Absolutism**

اصلی در زیباشناسی* و نقد ادبی* است. به موجب این اصل، معیارهای داوری دربارهٔ آثار هنری ثابت و تغییر ناپذیرند. مطلق باوران در هنر بر این عقیده‌اند که شماری از ارزش‌ها، بنیادی و اصولی هستند و می‌توانند محک و معیار مطمئنی برای داوری دربارهٔ آثار هنری به شمار آیند چرا که نزد همهٔ فرهنگ‌ها و در همهٔ زمان‌ها معتبر هستند.

(← نسبیّت باوری)

مطلق عینی **Concrete Universal**

مطلق در فلسفه به معنی کلّ و تمام است و

عینی آنچه از جملهٔ محسوسات باشد. مطلق عینی اصطلاحی است در فلسفه و نقد ادبی*. به موجب این اصطلاح، هر اثر ادبی، پدیده‌ای است که از وحدت* میان مفاهیم مطلق و مظاهر عینی حاصل می‌شود یعنی عقاید کلّی و عام در صورت تصاویری (← تصویر) عینی و معیّن تجلّی پیدا می‌کنند. سِر فیلیپ سیدنی شاعر انگلیسی می‌گوید: «... شاعر عقیدهٔ کلّی را با مثالی خاص پیوند می‌دهد.»

این اصطلاح، در سالهای اخیر مورد بحث منتقدانی چون جان کراوِرَنسام و و.کی. ویمسات قرار گرفته است. ویمسات در بحث پیرامون آن می‌نویسد اگرچه هر اثر ادبی از یکسو حاصل جمع اجزاء مختلف است (معنی ظاهری) و در این محدوده، پدیده‌ای معیّن و عینی محسوب می‌شود، از سوی دیگر، هر اثر ادبی زمانی توفیق می‌یابد که این اجزاء بتوانند با کلیّت و ذهنیّتی اساسی در هم بیامیزند (معنی ثانوی). این معنی ثانوی، همان اندیشهٔ مطلقی است که بواسطهٔ اثر ادبی امکان بروز می‌یابد.

معانی و بیان (← بلاغت)

معکوس (← انسجام)

معمّا **Logograph**

معمّا در ادب فارسی شعر* کوتاهی را گویند که شاعر در آن اسم کسی یا چیزی را پنهان کرده باشد و خواننده پس از تأمل بسیار بتواند آن نام را پیدا کند. شاعر بوسیلهٔ شگردهای مختلفی چون تصحیف و قلب* و حساب جُمَّل خواننده را به کشف اسم هدایت می‌کند.

معماگوئی در شعر پارسی از قرن هشتم تا یازدهم (دورهٔ تیموری و صفوی) در ایران رواج فوق‌العاده یافت و خود فنِ بخصوصی تلقی می‌شد. نمونه:

گر بخواهی نام آن زیبا رخ سیمین بدن
رو تو قلب قلب را بر قلب قلب قلب زن

«مقلوب کلمهٔ قلب را که بلق است چون بر مقلوب حرف وسط کلمهٔ قلب یعنی لام که به حساب ابجد سی و مقلوب آن پس است بپیوندند، بلقیس می‌شود.»

اگرچه معما را در کتب سنتی، جزو صنایع بدیع معنوی مطرح کرده‌اند، اکثر محققان آن را صنعت نمی‌دانند.

یکی از بُن‌مایه*ها در حماسه*ها یا تراژدی*ها یا عشقنامه*های کهن گاهی این است که قهرمان باید معماهایی را حل کند (مثلاً به سؤالات ابوالهول پاسخ گوید) تا به خواستهٔ خود دست یابد. بر این اساس دکتر سیروس شمیسا ژرف ساخت معمّا را حماسه می‌داند: نبرد پهلوان با سلاح حکمت و ذکاوت است. به عقیده دکتر شمیسا جنبهٔ حماسی معما و چیستان* و مناظره* در برخی از کتب باستانی مثل رساله پهلوی ماتیکان یوشت قابل ملاحظه است. همچنین درباب چهارم مرزبان‌نامه موسوم به «داستان دیو گاوی و دانای نیک دین» آمده است که دیو گاوی در جواب دادن به پرسش‌ها و معماهای دانای دینی شکست می‌خورد و لاجرم همهٔ دیوان معموره عالم را فرو می‌گذارند و به زیرزمین و مغازه‌ها می‌پناهند و دیگر با آدمیزاده در نمی‌آمیزند».

(صص ۲۵۶-۲۵۵، الف الف)

فرق معما با چیستان در آنست که چیستان مفصل‌تر از معماست و اغلب با سؤال «چیست آن» شروع می‌شود. (همان)

معمًا در ادبیات غرب با استفاده از قلب کلمات درست می‌شود.

معنی انعکاسی/بازتابی **Reflected Meaning**

چند معنا بودن از ویژگی‌های بسیاری از کلمات است. اینگونه کلماتَ قابلیت حمل بیش از یک مفهوم را دارند. از اینرو وقتی چنین کلمه‌ای را با یک معنی معین به کار می‌بریم، بازتاب معانی دیگر نیز در آن کلمه حضور دارد. برای مثال وقتی کلمه «هسته» را در عبارت «خانواده هسته‌ای» می‌شنویم (پدر، مادر، و فرزندان) نمی‌توان مفهوم دیگر «هسته‌ای» را که به کشف انرژی هسته‌ای یا به جنگ هسته‌ای عطف می‌کند، نادیده بگیریم. این ویژگی موجب می‌شود که ابعادی چون ایهام* و انواع جناس* به زبان اضافه شود زیرا این صناعات جملگی بر استخراج دو یا چند معنی و سوار شدن یک معنی بر معنی دیگر استوارند. این ابعاد منبعی غنی برای خلق بذله و شوخی می‌باشند. (LT&C ص ۱۵۳).

معنی بازتابی (← معنی انعکاسی)

مفاخره **Boasting Poem**

در لغت به معنی غالب شدن در فخر، فخر کردن، اظهار بزرگی کردن، به خود بالیدن، فخر، مباهات، نازش. مفاخره شعر*ی را گویند که شاعر در مراتب فضل و کمال، علو طبع، عزت نفس، شجاعت، سخاوت، افتخارات قومی و خانوادگی، و در شرح نسب و کمال حَسَب خویش سروده است. این قسم شعر یکی از انواع مهم شعر عرب در دوران جاهلیت بوده است. «فصحای عرب به قصاید سبعیات مفاخرت و مباهات می‌کردند.»

(لباب‌الالباب)

در ادبیات فارسی این قسم مفاخره تا قرن چهارم و پنجم هجری جز در حماسه* و اشعار پهلوانی، آن هم از زبان پهلوانان، رواج نداشت. اما از قرن ششم به بعد به لحاظ نفوذ ادبیات عرب، مفاخره و خودستائی به شعر فارسی راه یافت و در شمار انواع شعر فارسی درآمد. برای نمونه مسعودسعد سلمان درباره خویشتن گوید:

سزد که فخر کند روزگار بر سخنم
از آن که در سخن از نادران کیهانم

و در مراتب دلیری و جنگ‌آوری خود گفته است:

ای بسا رزمگاه چون دوزخ
که قضا اندر او درست نرست
نیزه چون حمله خواستم بردن
گشت پیچان مرا چو مار بدست
گفتم ای شاخ مرگ راست گرای
که بسی دل به تو بخواهم خست

و خاقانی خود را چنین می‌ستاید:

مرا گر تو ندانی عطار دم داند
که من کیم ز سر کلک من چه کارآید
هزار سال بماند که تا به باغ هنر
ز شاخ دانش چون من گلی به بار آید

(فواف)

در ادبیات انگلیسی، مفاخره در ادبیات شفاهی و اشعار پهلوانی و حماسی (← حماسه) معمول بوده است. برای نمونه، در حماسهٔ بیولف، متعلق به دوران انگلوساکسون، از این قسم مفاخرات یافت می‌شود. همچنین گفتار تیمورلنگ در نمایشنامه تیمورکبیر اثر کریستو فرمارلو،

شاعر و نمایشنامه*نویس قرن شانزدهم از شمار مفاخرات است:

Jove, viewing me in arms, looks pale and wan,
Fearing my power should pull him from his throne.
Where'er I come the Fatal Sisters sweat,
And grisly Death, by running to and fro,
To do their ceaseless homage to my sword.
And here in Afric, where it seldom rains,
Since I arriv'd with my triumphant host,
Have swelling clouds, drawn from wide-gasping wounds,...

ترجمه:
خدایان، با دیدن سلیح من، رنگ از رخساره می‌گیرند
چراکه هراسان از آنند که قدرت من آنان را از تخت به زیر بکشد
هر کجا بروم خواهران مرگ از ترس عرق می‌ریزند،
و مرگ مخوف، اینسو و آنسو می‌دود
تا به شمشیر من به کرنش مدام بپردازد
و اینجا در افریقا، از آن هنگام که من
با سپاهیان ظفر مقدم پا نهاده‌ام
ابرهایی دارد که از شکاف بزرگ زخم‌ها آبستن شده‌اند

«مفاخره در اصل بر شمردن صفات جنگجویانه و ذکر رشادت‌ها و پهلوانی‌ها بوده است و بعدها بیان کلمات معنوی جای آن را گرفته است ولی به هرحال مفاخره از لغات و تعبیرات حماسی خالی نیست»

(ص ۲۲۵؛ الف الف)

در ادب فارسی غالب شعرا در مفاخره تجربه‌هائی کرده‌اند. از جمله نمونه‌های آن می‌توان به این ابیات اشاره کرد:

برافکندم از نظم کاخی بلند
که از باد و باران نیابد گزند

فردوسی

گه گه خیال در سرم آید که این منم
ملک عجم گرفته به تیغ سخنوری

سعدی

غزلسرایی ناهید صرفه‌یی نبرد
در آن مقام که حافظ برآورد آواز

حافظ

در این ایام شد ختم سخن بر خانهٔ صائب
مسلم بود اگر زین پیش بر سعدی شکرخائی

صائب

و از دورهٔ معاصر مفاخرات دکتر مهدی حمیدی معروف است:
بهانه‌هاست به ماندن مرا چو خلق و از آن
یکی که مردن من مردن کلام دری است

(به نقل از صفحات ۲۲۷ـ۲۲۶ الف‌الف)

Four Meanings of a Poem مفاهیم چهارگانه شعر
اصطلاحی است در نقد کاربردی*. این اصطلاح را آی. آ. ریچاردز، منتقد معاصر در کتاب نقد کاربردی (۱۹۲۹) به کار برد. بنا به نوشتهٔ ریچاردز، مفهوم غائی هرگونه ارتباط بخصوص در شعر* حاصل عملکرد چهار معنی است: ۱. محتوا: یعنی مطالبی که بیان می‌شود یا مؤلف به آن اشاره می‌کند. ۲. احساس: نوع برخورد عاطفی مؤلف با مطالب موردنظر. ۳. لحن*: نوع برخورد مؤلف با خواننده. ۴. غَرَض: قصد مؤلف از بیان مطلب یا تأثیری که می‌خواهد بیافریند. برای نمونه، دانشمندی که رساله‌ای می‌نویسد، اصل مطلب را در مرحلهٔ نخست قرار می‌دهد،

احساسات شخصی خویش را نادیده می‌گیرد، لحنی را به پیروی از سنّت* فرهنگستانی به کار می‌برد، و غَرَض و مقصود خود را به وضوح و صراحت بیان می‌کند. امّا در شعر، شاعر از عبارات و کلمات همچَون ابزاری برای بیان احساسات و برخوردهای خود با مسائل استفاده می‌کند.

به عقیدهٔ ریچاردز، خوانندهٔ خوش ذوق و هوشیار باید قادر به درک عمل متقابل این چهار مفهوم باشد تا بتواند به مفهوم کلّی که حاصل عمل متقابل این چهار مفهوم است دست یابد.

مقابله (← برابر نهاده)

مقارنه (← جناس)

مقاله **Essay**

مقاله هر نوشتهٔ نسبتاً کوتاهی است به نثر* که موضوع آن می‌تواند بحث در خصوص مطلبی، یا بیان نقطه نظر نویسنده نسبت به آن مطلب، یا ترغیب خواننده به قبول عقیده‌ای خاص باشد. مقاله به دو علت با رساله / thesis dissertation تفاوت دارد: اول آنکه دامنهٔ پرداختن به موضوع در مقاله محدودتر از رساله است دوم، مقاله گروه وسیع‌تری را نسبت به رساله مخاطب قرار می‌دهد، از اینرو شیوه بحث در مقاله عام‌تر از رساله می‌باشد و کمتر از رساله از بیان تخصصی استفاده می‌کند. در عوض نویسنده مقاله با بهره‌جویی از شگردهایی چون حکایت* های لطیفه‌وار* بیان شگفت آفرین و لحن* مطایبه* بحث خود را انجام می‌دهد.

مقاله از دو نوع است: **مقاله رسمی (formal)** که به آن **article** نیز می‌گویند و جنبهٔ غیرشخصی دارد یعنی نویسنده در مقام مرجعی مطلع و صاحب‌نظر درباره یک موضوع بحث می‌کند. نمونهٔ اینگونه مقالات را می‌توان در مجلات، فصلنامه‌ها، و مجموعه‌های تخصصی که برای مخاطبینی خاص منتشر می‌شود پیدا کرد. مثلاً مقالات ملک‌الشعرای بهار، مجتبی مینویی، دکتر خانلری، عباس اقبال و دیگران در مجلات ادبی زمان خود یا مقالات مجلات *Scientific American*، *Commentary* و *Harper* در غرب.

دسته دیگر، **مقالات غیررسمی یا خودمانی (informal, personal, familiar)** هستند که نویسندهٔ آنها با لحنی خودمانی‌تر به طرح مسائل عام‌تر می‌پردازد. نمونهٔ اینگونه مقالات، مقاله‌های روزنامه‌ها یا مجلات و نیز مجموعه مقالات مسعود بهنود است که آنها را می‌توان حدفاصل بین مقالات رسمی و غیررسمی به شمار آورد. در غرب نیز مقالات نیویورکر (*The New Yorker*) از این گروه می‌باشند.

مقاله‌نویسی در ایران تحت عنوان رساله‌نویسی سابقه‌ای طولانی دارد. در غرب از زمان‌های دور مقالات پلوتارک، سیسرو و سنکا در یونان و روم به جا مانده است. اما مقاله‌نویسی به عنوان یک نوع ادبی (← انواع ادبی) اول بار توسط مونتنی فرانسوی و با مجموعه مقالات وی تحت عنوان Essais از سال ۱۵۸۰ رواج یافت. پس از او مقالات فرانسیس بیکن سبب رواج این ژانر* غیرتخیّلی در انگلستان شد. پس از پیدایش مجله در قرن نوزدهم مقاله‌نویسی یکی از رایج‌ترین انواع ادبی در غرب گردید. مقالات

جورج اورول، ای.ام.فورستر، جیمز تـوربر، ویـــلیام هـــازلیت، رالف والدو امـرسون، ویرجینیا و ولف از جمله نمونه‌های شـناخته شده این نوع ادبی می‌باشند.

مقاله خودمانی (← مقاله)

مقاله رسمی (← مقاله)

مقاله غیررسمی (← مقاله)

مَقامَه **Maqama**

مـقامه واژه‌ای عـربی است، بـه فـتح اول و چهارم، در لغت به معنی مجلس، خطبه، شرح داستان*، بیان سرگذشت، مقاله* ادبی کـه بـه نثر فنّی* سرشار از صنایع بـدیع* و تـوأم بـا اشـعار و امـثال آورده شـود. از نـمونه‌های درخشان مقامات در زبان عربی **مقامات بدیعی** و **مقامات حریری** و در فارسی **مقامات حمیدی** را می‌توان ذکـر کـرد. بـرای نـمونه سـطوری از **مقامات حمیدی** در زیر نقل می‌شود:

شرط اوفق و رکن اوثق آن است که در میدان این تسوید، اسب خود تازم و بـر بسـاط ایـن تمهید، نرد خود بازم و در جمله، این تصنیف با سرمایهٔ خود سازم؛ آلا مـصراعـی چـند بـر سبیلِ شهادت نه بـروجه افـادت و جـملهٔ آن ابیات که رفیق ره باشد، به عدد کم از ده باشد که عروس را به پیرایهٔ همسایه، یک شب بیش نتوان پیراست و از آرایش دو روزه، به سؤال و جوابِ دریوزه نتوان آراست؛

با مایهٔ خود بساز و چون بی‌هنران
سرمایه به عاریت مخواه از دگران

این نوع قصه*نویسی در ادبیات عـرب و فارسی عمر کـوتاهی داشـته است. نـخستین کسـی کــه بــه زبـان عـربی مـقامه نـوشت بدیع‌الزمان همدانی، ادیب معروف ایرانی در اواخر قرن چهارم است و پس از او حریری در اواخر قرن پنجم و اوایل قرن ششم به عـربی مـقامه نـوشت. سـعدی در گـلستان از فـنّ مقامه‌نویسی استفاده کرد.

«مقامات داستان*هائی است با نثر مصنوع آمیخته با شعر* در مورد قهرمانی واحد که به صورتی ناشناس بـه داسـتان وارد مـی‌شود و ناپدید می‌گردد تا آن که دوباره...

[صفحات ۲۰۸ـ۲۰۷ الف الف]

مَقْطَع **Ending-Verse**

در لغت به معنی جای برش، محل قطع، محل جدائی، حرفی با حرکت یا دو حرف که دوّمی ساکن بـاشد، و در اصـطلاح آخـرین بـیت* غزل* و قصیده* را گـویند. در غـزل، شـاعر مـعمولاً تـخلّص خـود را در ایـن بـیت آرد، مثل:

غزل گفتی و دُر سُفتی، بیا و خوش بخوان حافظ
کـه بـر نـظم تـو افشـاند فـلک عـقد ثـریا را

مُقَطَّع (← حذف روابط)

مکان و زمان (← صحنه)

مکتب **School**

مکتب عنوان دسته‌ای از نویسندگان یا شـعرا است که در خلق آثار خود بـر اصـول مـعینی توافق می‌کنند. گاهی این اصول بـه صـورت **بیانیه (manifesto)** منتشر می‌شود. چـنانچه یک مکتب کشورهای مختلفی را تحت تأثیر قرار دهـد، آن را نـهضت* مـی‌نامند. بـرای مـثال رمانتیسم* از آن جـهت کـه در اصـل تـوسط نویسندگان آلمـانی مـطرح شـد و سـپس بـه انگلستان و فرانسـه و سـایر نـقاط جـهان راه یافت نهضت است امّا ایماژیسم* چون عنوان گروهی از شعرای انگـلوساکسـون در اوائـل

قرن بیستم بود و آثار آن محدود به این گروه می‌شد تنها در حد یک مکتب باقی ماند. به عنوان نمونه‌های مکتب در ادبیات غرب می‌توان **مکتب ماقبل رافائل‌ها Pre Raphaelite**، **مکتب برادری (Bro therhood)**، **مکتب پارناس** و **مکتب اسپنسر (The School of Spencer)** را نام برد. در ادبیات فارسی **مکتب آذربایجانی** در قرن ششم. **مکتب وقوع** یا **مکتب واسوخت**، و مکتب بازگشت ادبی* قابل ذکر هستند.

غالباً بین مکتب و سبک* خلط معنی وجود دارد از اینرو ذکر تفاوت‌هائی که بین مکتب و سبک وجود دارد به نظر ضروری می‌آید.

- مکتب برپایهٔ اصول فکری و گرایشات آگاهانه گروهی از نویسندگان یا شعرای هم فکر ایجاد می‌گردد. امّا سبک به شیوه و طرز بیان هنرمند عطف می‌کند و این شیوه و طرز پدیده‌ای ناخودآگاه است که تحت تأثیر عوامل مختلفی چون جهان‌بینی فردی، پیشینهٔ ذهنی، زمینهٔ تربیتی، محیط اجتماعی، دوره تاریخی، و گرایشات روحی فردی نویسنده/ شاعر شکل می‌گیرد.
- مبنای مکتب نظریه‌ای معین است. برای مثال مکتب ناتورالیسم* براساس نظریهٔ داروین که انسان را از جملهٔ دیگر حیوانات به شمار می‌آورد، شکل گرفت و به ادبیات راه یافت. امّا اینکه همهٔ نویسندگان ناتورالیست دارای ویژگی‌های سبک شناسیک یکسان باشند امری نامعقول می‌باشد زیرا هر یک از نویسندگان شیوه بیانی خاصی دارد که منجر به تفاوت بین او و دیگران می‌گردد.
- در تشکیل مکتب، ابتدا اصول معیّنی پایه‌ریزی و مورد موافقت اعضای گروه قرار می‌گیرد سپس مکتب جنبهٔ رسمی پیدا می‌کند. امّا در پیدایش سبک ابتدا آثار بوجود می‌آیند سپس بر مبنای ویژگی‌های مشترک بیانی، آثار نوشته شده دسته‌بندی می‌شوند.
- مکتب تأسیس می‌گردد امّا سبک همراه با نویسنده یا شاعر خلق می‌شود.
- مکتب به انگیزهٔ موضع‌گیری برله یا علیه شرایط خاصی ایجاد می‌گردد امّا پیدایش سبک تحت تأثیر شرایط مختلف درونی و بیرونی پدید می‌آید.
- هر نویسنده یا شاعر ماندگاری لزوماً دنباله‌رو سبک خاصی است ولی لزوماً به مکتب خاصی تعلّق ندارد ولی تک‌تک اعضای یک مکتب به شرط آنکه هنرمندی مُبدع باشند دارای سبک هستند. به عبارت بهتر، سبک اعم بر مکتب است.

مکتب آذربایجانی (← مکتب)

مکتب برادری (← مکتب)

مکتب پارناس (← پارناس)

مکتب رمانتیک (← رمانتیسم)

مکتب کلاسیسیسم (← کلاسیک)

مکتب ماقبل رافائل (← مکتب)

مکتب معنی‌شناسی شناختی (← استعاره)

مکتب نوکلاسیسیسم (← نوکلاسیک)

مکتب واسوخت (← سبک، ← مکتب)

مکتب وقوع (← سبک، مکتب)

مکث **Pause**

بطور کلی این اصطلاح در زبانشناسی*، آواشناسی*، و روانشناسی زبان* به کار می‌رود و در این حوزه‌ها سعی بر آن بوده تا توضیح دقیقی از انواع «پدیده‌های مکث» و پراکندگی آنها ارائه شود و در مورد نقش آنها

در گفتار نتیجه گیری‌هائی بشود. در این بررسی‌ها دو نوع مکث شناسائی شده: **مکث‌های خاموش (silent pauses)** و **مکث‌های پرشونده** (مثل er و ah در انتهای کلمه). همچنین نقش‌های متعددی برای مکث قائل شده‌اند مثل نفس گرفتن، تعیین حدود دستوری و دادن وقت برای طراحی مطالب جدید. بررسی‌های پدیده مکث مخصوصاً مربوط به بسط نظریهٔ تولید گفتار است. در دستور زبان مفهوم **مکث بالقوه (potential pause)** را گاهی به عنوان شگردی در تعیین واحدهای کلمه در زبان به کار می‌برند ـ به این معنی که مکث معمولاً در مرز کلمات رخ می‌دهد نه در درون کلمات. (DL&P)

ملّمع **Patch-work**

در لغت به معنی روشن کرده، درخشان شده، رنگارنگ، پارچه دارای رنگ‌های مختلف و در اصطلاح ملمع ویژگیِ شعر*ی است که مصراع* یا بیتی (← بیت) از آن به فارسی و مصراع یا بیتی از آن به عربی یا زبان دیگر باشد. به آن **ذولسانین** هم گفته‌اند.

در ادبیات کلاسیک فارسی شعر ملمع به طور معمول از آمیختن زبان فارسی و عربی درست می‌شد به این صورت که یک مصراع به فارسی و مصراع دیگر به عربی بوده است. برای نمونه:

سل‌المصانع رکبا تهیم فی‌القلوات
تو قدر آب چه دانی که در کنار فراتی

سعدی

خواجه حافظ شیرازی فرماید:

الا یا ایها الساقی ادرکاسا و ناولها
که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها

در ادبیات انگلیسی ملمع معمولاً از آمیزش و آرایش اثر با تعابیر و واژگان زبان لاتینی درست می‌شود و این آمیزش را در اصطلاح لاتینیسم* گویند. ملمع در شعر* و نثر* انگلیسی در قرن هفدهم و قرن هجدهم بسیار معمول بوده است.

تفاوت ملمع فارسی و انگلیسی آن است که در فارسی همانگونه که اشاره شد، ابیات از دو مصراع، یکی فارسی و دیگری عربی تشکیل می‌شود و این سیاق تا به آخر شعر ادامه دارد حال آن که در شعر انگلیسی ملمع به این نظم و نسق نیست و بنا به موقعیت شعر، در سطور مختلف می‌تواند ظاهر شود. آثار جان میلتون، ساموئل جانسون و ادوارد گیبون در این زمینه نمونه‌های بسیاری به دست می‌دهند. شعری که ملمع باشد شعر مختلط* نامیده می‌شود. (← لاتینیسم)

ملودرام **Melodrama**

واژه «ملودرام» از دو کلمهٔ «ملو» به معنی «آواز» و «درام» به معنی «نمایش» ساخته شده و از زبان یونانی مأخوذ است. ملودرام در اصلاح به معنی نمایش* توأم با آواز است. این ترکیب موسیقی با نمایش به نحوی تئاتر کلاسیک (← مکتب کلاسیسیسم) را احیا می‌کرد. در دوران رنسانس* در ایتالیا تفاوتی میان اُپرا(هرگونه ترکیب موسیقی نمایش که گفتار در آن به آواز خوانده می‌شود و ارزش‌هایَ موسیقی آن در مرحلهٔ نخست و ارزشهای نمایشی‌اش در مرحلهٔ دوم است) و ملودرام وجود نداشت. در قرن هجدهم نمایشنامه*نویسی به نام هانِدل برخی آثار خود را اُپرا و ملودرام نامید. در همین دوران نمایشنامه‌نویسان فرانسوی نمایشنامه‌هائی

نوشتند که برموسیقی، احساسات، صحنه*آرائی و پایان خوش استوار بود. در این نمایشنامه‌ها معمولاً آدمی خبیث با قهرمانی که مظهر نیکی است در جدال است. (ک‌ن)

در انگلستان ملودرام موضوع‌های متنوّعی چون مسائل مافوق طبیعی و زندگی خانوادگی را در برمی‌گرفت، امّا هدف نمایشنامه‌نویسان به طور کلّی نمایاندن پیامدهای ناگوار و پلید بدمستی، خیانت و کارهای ناشایست بود. از نمونه‌های مشهور ملودرام در قرن نوزدهم که اینگونه موضوعات را دنبال می‌کردند می‌توان سوینی تاد، آرایشگر دیوصفت خیابان فلیت (۱۸۴۲) و ده شب در میخانه (۱۸۵۸) را نام برد. در اواخر قرن نوزدهم جرج برناردشاو از عناصر ملودرام در نمایشنامهٔ وِردشیطانی بهرهٔ فراوان گرفت. در آخرین پردهٔ این نمایشنامه (← پردهٔ نمایش) وقتی دیک داجِن قرار است به وسیلهٔ ژنرال بورگین به دار آویخته شود، پاستور آندرسون سر می‌رسد و دیک را نجات می‌دهد.

در عصر حاضر، ملودرام به نفع نمایشنامه‌هائی که بر تحلیل شخصیّت* و اوضاع و احوال اجتماعی تکیه دارند، کنار رفته است امّا عناصر ملودرام همچنان گهگاه مورد استفاده قرار می‌گیرد.

مماثله (← موازنه)

مناجات (← سرود)

مناظره Debate/Dialogue

در لغت به معنی در امری با هم بحث و گفتگو* کردن است. در شعر* آن است که شاعر یا نویسنده، دو طرف را برابر هم قرار دهد و آنها را برسر موضوعی به گفتگو وادار کند و در پایان یکی را بر دیگری غالب گرداند. مناظره منظوم در ادبیات فارسی، شکل و قالب* مخصوصی ندارد و در سرودن آن از بیشتر قالب‌های شعر استفاده شده است. قدیمیترین مناظراتی که در دست است چهار قصیده* از اسدی‌طوسی است که عبارتند از:

زمین و آسمان، گبرومسلم، کمان و نیزه، و شب و روز. در مناظره زمین و آسمان شاعر از زبان زمان میان زمین و آسمان آشتی برقرار می‌کند و آنها را به وفاق و صفا می‌خواند، در مناظره دوم و سوم مسلم بر گبر و کمان بر نیزه غالب می‌شود، و در مناظره آخر، روز دلایل منطقی‌تری اقامه می‌کند و برای داوری، عدل شاه را حَکَم قرار می‌دهد.

(فواف)

از مناظرات دیگر شعر فارسی، مناظره گل و سرو از تشبیب* یک قصیده مدحی (← مدیحه) از انوری است که قسمتی از آن به عنوان نمونه در زیر نقل می‌شود:

دی گل سرخ و سهی سرو رسیدند به هم
در میان آمدشان گفت و شنید بسیار
گل همی گفت ترا نیست بر من قیمت
سرو می‌گفت ترا نیست بر من مقدار
گل از او طیره شد و گفت که ای بی‌معنی
دم خوبی زنی آخر به کدام استظهار
گوئی آزادم و بر یک قدمی پیوسته
دعوی رقص نمائی و نداری رفتار
سرو لرزان شد از آن طعنه به گل گفت که من
پای برجایم و همچون تو نیم دست گذار
سال‌ها بودم در باغ و ندیدم رخ شهر
تو که دی آمدی امروز شدی در بازار

گل دگر بار برآشفت و بدو گفت که من
هر بیک سال به یک بار نمایم دیدار
سوی شهر از پی آن رفتم تا دریابم
بزم خورشید زمین سایه حق فخر کبار
الخ...

از ادب فارسی پیش از اسلام نیز درخت آسوریک نوعِ مناظره است و در بین شعرایی که پس از اسلام مناظره را برای بیان مفاهیم عرفانی و اخلاقی به کار برده‌اند، ناصر خسرو و پروین اعتصامی شایانِ ذکر هستند. نمونه:

نشنیده‌ای که زیر چناری کدوبُنی
برزَست و بردوید و بَر و بر، به روز بیست؟
پرسید از آن چنار که تو چند روزه‌ای؟
گفتا چنار سال مرا بیشتر زسی‌ست
خندید پس بدو که من از تو به بیست روز
برتر شدم بگوی که این کاهلیت چیست
او را چنار گفت که امروز ای کدو
با تو مرا هنوز نه هنگام داوری‌ست
فردا که بر من و تو وزد باد مهرگان
آنگه شود پدید که نامرد و مرد کیست

ناصر خسرو

(به نقل از صفحه ۲۲۸ الف الف)

ژرف ساخت مناظره را هم حماسه* گفته‌اند از آن جهت که بخشی از حماسه را در صحنه‌های نبرد همین گفتگو*های دو طرف مبارزه تشکیل می‌دهد. برای نمونه در اینجا مناظرهٔ رستم و اشکبوس کُشانی از شاهنامه فردوسی نقل می‌شود:

سؤال و جواب* خود نوعی مناظره است که براساس پرسش استوار است.

کمان بزه را به بازو فکند
به بند کمر بر، بزد تیر چند
خروشید کای مرد رزم‌آزمای
هم‌آوردت آمد مشو باز جای
کُشانی بخندید و خیره بماند
عنان را گران کرد و او را بخواند
بدو گفت خندان که نام تو چیست
تن بی‌سرت را که خواهد گریست
تهمتن چنین داد پاسخ که نام
چه پرسی کزین پس نبینی تو کام
مرا مام من نام، مرگ تو کرد
زمانه مرا پُتکِ تَرکِ تو کرد
کُشانی بدو گفت بی‌بارگی
به کشتن دهی سر به یکبارگی
تهمتن چنین داد پاسخ بدوی
که ای بیهوده مرد پرخاشجوی
پیاده ندیدی که جنگ آورد
سر سرکشان زیر سنگ آورد
به شهر تو شیر و نهنگ و پلنگ
سوار اندر آیند هرگز به جنگ؟
هم اکنون ترا ای نبرده سوار
پیاده بیاموزمت کارزار
پیاده مرا زان فرستاد طوس
که تا اسب بستانم از اشکبوس
کُشانی پیاده شود همچو من
ز دو روی خندان شوند انجمن
پیاده به از چون تو پانصد سوار
بدین روز و این گردش کارزار
کُشانی بدو گفت با تو سلیح
نبینم همی جز فسوس و مزیح
بدو گفت رستم که تیر و کمان
ببین تا هم‌اکنون سر آری زمان
چو نازش به اسب گرانمایه دید
کمان را به زه کرد و اندر کشید

یکی تیر زد بر، بر اسب اوی
که اسب اندر آمد ز بالا به روی
بخندید رستم به آواز گفت
که بنشین به پیشِ گرانمایه جفت
سزد گر بداری سرش در کنار
زمانی بر آسایی از کارزار
کمان را به زه کرد زود اشکبوس
تنی لرز لرزان و رخ سندروس
به رستم بر، آن گه ببارید تیر
تهمتن بدو گفت برخیره خیر
همی رنجه داری تن خویش را
دوبازوی و جانِ بدانديش را
تهمتن به بند کمر برد چنگ
گزین کرد یک چوبه تیر خدنگ
یکی تیر الماس پیکان چو آب
نهاده بر او چار پّرِ عقاب
کمان را بمالید رستم به چنگ
به شست اندر آورد تیر خدنگ
برو راست خم‌کرد و چپ‌کرد راست
خروش از خمِ چرخِ چاچی بخاست
چو سوفارش آمد به پهنای گوش
ز شاخ گوزنان برآمد خروش
چو بوسید پیکان سرانگشت اوی
گذر کرد بر مهرهٔ پشت اوی
بزد بر بر و سینهٔ اشکبوس
سپهر آن زمان دست او داد بوس
قضا گفت گیر و قدر گفت ده
فلک گفت احسنت و مه گفت زه
کُشانی هم اندر زمان جان بداد
چنان شد که گفتی ز مادر نزاد!

مناظره در ادبیات مغرب زمین با debate و dialogue قابل تطبیق است. debate قالبی ادبی و مناظره میان دو طرف است که راجع به مسائل اخلاقی، سیاسی، مذهبی، قانونی، و نظائر این‌ها به تبادل نظر می‌پردازند و قضاوت نهائی معمولاً توسط طرف سومی که بین دو طرف به حکمیت می‌پردازد، ابراز می‌شود. این قسم مناظره در قرن دوازدهم و سیزدهم و ایضاً تا قرن هفدهم در ادبیات مغرب زمین رواج داشته و در نثر* و نظم* معمول بوده است. نمونه درخشان آن در شعر، «مناظره میان روح و لذت» سروده آندرومارول، شاعر متافیزیک (← شعر متافیزیک) قرن هفدهم است که بخشی از آن در زیر نقل می‌شود:

PLEASURE
If thou bee'st with perfumes pleas'd,
Such as oft the gods appeas'd,
Thou in fragrant clouds shalt show
Like another god below
SOUL
A soul that knowes not to presume
Is heaven's and its own perfume.
PLEASURE
Every thing does seem to vie
Which should first attract thine Eye:
But since none deserves that grace,
In this Crystal view thy face.

در پایان، روح بر لذت پیروز می‌شود و رأی نهائی را گروه همسرایان* به این صورت بیان می‌کنند.

CHORUS
Triumph, triumph, victorious Soul:
The world has not one pleasure more,
The rest does lie beyond the pole,
And is thine everlasting store.

شکل دیگر اینگونه مباحثات dialogue است که خود یکی از انواع ادبی* محسوب می‌شود. از قدیمیترین نمونه‌های این قسم مناظره در ادبیات غرب، مناظرات سقراط است که در پنج

رساله افلاطون آمده است. در این مناظرات، سقراط با استفاده از شیوه‌آیرونی* (← آیرونی سقراطی)، از حریف سؤالاتی پی در پی می‌کند تا بالاخره او را به اقرار بر نادانی خویش متقاعد کند، برای مثال:

گفتم: بسیار خوب... آیا وجود سفاهت را قبول داری؟

گفت: آری

گفتم: و آیا خردمندی عکس سفاهت نیست؟

گفت: چنین است.

گفتم: وقتی کسی از روی عقل، کار سودمندی بکند آیا کارش خردمندانه است یا نیست؟

گفت: البته هست.

گفتم: پس کار خردمندانه او در اثر خردمندیست؟

گفت: البته.

گفتم: و آنهائی که از روی نادانی کار می‌کنند و کارهای بیهوده می‌کنند کارشان از خردمندی دور است؟

گفت: آری.

گفتم: پس رفتار سفیهانه در اثر سفاهت و کارهای خردمندانه در اثر خردمندی کرده می‌شوند. تصدیق کرد که چنین است.

(پرا)

در ادبیات انگلیسی بهترین نمونه‌ها از این نوع ادبی (← انواع ادبی) عبارتند از رساله شعر نمایشی / جان‌درایدن، مناظراتی در باب مذهب طبیعی / دیوید هیوم و منتقد در مقام هنرمند / اسکاروایلد.

رسالهٔ شعر نمایشی شرح مناظره بین چهارتن با عقاید متفاوت است. گویندهٔ نخست به نام کریْتس از نویسندگان کلاسیک (← کلاسیسیسم) دفاع می‌کند. گویندهٔ دوم به اسم اوژینوس معتقد به برتری ادبیّات معاصر خود است. گویندهٔ سوم به نام لی سیدیوس ساختار نمایش* فرانسوی را بر نمایش انگلیسی ترجیح می‌دهد؛ و گویندهٔ چهارم، نئاندر از ساختار نمایش انگلیسی در مقابل نمایش فرانسوی دفاع می‌کند و به تحسین شکسپیر، جونسون، بومون و فِله‌چر می‌پردازد.

نکته قابل ذکر در مورد debate و dialogue آنست که debate قالب و شکل ادبی است حال آنکه dialogue نوع ادبی به شمار می‌آید.

منتقدان اسطوره‌نگر (← اسطوره)

منتقدان ضمیرخودآگاه (← پدیدارشناسی و نقد)

منتقدان مکتب شیکاگو **Chicago Critics**

دسته‌ای از منتقدان وابسته به دانشگاه شیکاگو بودند که اساس کارشان بر نقد غیرشخصی* و بی‌طرفانه استوار بود. اصول نظریات این گروه از منتقدان درک تاب منتقدان و نقادی تألیف آر. اس. کرین گردآوری و در سال ۱۹۵۲ منتشر شد.

یکی از ویژگی‌های کار این منتقدان، برداشتی است که از مفهوم قالب* ارائه می‌هند. در این زمینه آر. اس. کرین میان قالب و ساختار* آثار ادبی، قائل به تمایز می‌شود. کرین قالب را به تَبَعِ ارسطو تعبیر می‌کند. طبق نظر ارسطو، قالب یا dynamis عبارتست از عملکرد خاص و نیروی عاطفی معیّنی که اثر برای برانگیختن آن خلق شده است و به منزلهٔ عامل شکل‌دهندهٔ آن اثر عمل می‌کند. این عامل شکل‌دهنده، تمام عناصر ساختمان اثر

را از قبیل سلسله مراتب، تأکید و شیوهٔ استفاده از اجزاء و عناصر سازندهٔ آن اثر کنترل می کند تا از مجموع آنها کاری زیبا و مؤثر بیافرینند.

من روایتی (← راوی)

منظومهٔ اساطیر (← اسطوره)

منظومهٔ رزمی (← رمانس)

موازنه / مماثله **Harmony**

موازنه در لغت هم وزن (← وزن) کردن و مماثله، مانند شدن است. در اصطلاح بدیع* موازنه آن است که در قرینه‌های نظم* یا نثر* از اول تا آخر کلماتی بیاورند که هرکدام با قرینه خود در وزن یکی و در حرف روی (← قافیه) مختلف باشند. در شعر آن چنان است که مصراع*های ابیات (← بیت) از قرینه‌های مسجع (← سجع) تشکیل یابد.

موازنه، نوعی سجع متوازن است که مخصوص به نثر و اواخر قرینه‌ها نیست. برای نمونه:

مشک‌وشنگرف است گوئی‌ریخته برکوهسار
نیل و زنگار است گوئی بیخته در مرغزار
از زمین گوئی برآوردند گنج شایگان
در چمن گوئی پراکندند در شاهوار

امیر معزی

شاهی که رَخْش او را دولت بود دلیل
شاهی که تیغ او را نصرت بود فسان
اندر پی گمانش زه بگسلد یقین
و اندر پی یقینش ره گم کند گمان

مسعود سعد سلمان

و در دو بیت متوالی:

آنکه مال خزاین گیتی
نیست با جود دست او بسیار
و آنکه کشف سر سرایر گردون
نیست در پیش طبع او دشوار

رشید وطواط

آن قسم از نثر را که در آن صنعت موازنه به کار رفته باشد، می‌توان مُزَّجز نامید و نثر مُزَّجز* چنان باشد که غالب کلمات دو قرینه هم‌وزن و مقابل یکدیگر قرار بگیرند ولی رعایت سجع در آن نشده باشد، مثل: «نخلبندی دانم ولی نه در بستان، شاهدی فروشم ولی نه در کنعان»

و «دانش موجب بزرگی و افتخار است و بینش سبب سربلندی و اعتلایست» سعدی

(زس)

در انگلیسی نیز موازنه آن است که اجزاء همسان و هم ارزش در ساختارهای (← ساختار) دستوری مشابه واقع شوند. برای نمونه در جملات زیر از انجیل، خصایل آفریدگار در مقام نهاد جملات اول آمده و توصیف هریک از خصایل به ترتیب در پی جمله نخست و در جملاتی که با اسم مصدر شروع شده، ذکر شده‌اند:

The law of the Lord is perfect, converting the soul: the testimony of the Lord is sure, making wise the simple.
The statues of the Lord are right, rejoicing the heart: the commandment of the Lord is pure, enlightening the eyes.

همچنین در سطور زیر:

All Nature is but art, unknown to thee;
All chance, harmony not understood;
All partial evil, universal good;
And, spite of pride, in erring reason's spite,
On truth is clear, Whatever is, is right.
(Alexander Pope)

جمله نخست از سه جزء unknown to thee، is but art، all nature تشکیل شده و جملات بعد نیز به نحوی تکرار این سه ساختار دستوری می‌شود.

مُوَشَّح (← توشیح)

موشح ابجدی (← توشیح)

موشح پایانی (← توشیح)

موشح جدولی (← توشیح)

موشح متقاطع (← توشیح)

موشح مُخَیّز (← توشیح)

مؤلّف ضمنی (← رأی)

مؤلفه / شناسه / مختصه **Feature**

در زبانشناسی* نوعاً به هر ویژگی و مشخصه‌ای که خاص زبان گفتار یا نوشتار است اطلاق می‌شود. مشخصه یا مؤلفه دو معنی عام و خاص دارد. در معنی عام برای مثال می‌گویند که ضرباًهنگ*، مشخصه زبان گفتار است و ساختار کامل دستوری از مؤلفه‌های زبان نوشتار می‌باشد.

اما در معنی خاص و دقیق مؤلفه همچنین به معنی ویژگیهای ممیز و برجسته زبانشناسی به کار می‌رود. در این معنی است که آواشناسان آن را در نظریه مختصه ممیز (distnictive feature theory) مورد استفاده قرار می‌دهند. بر این اساس اصوات را بر حسب ویژگی‌های خاص به گروه صدادار voiced و بی‌صدا voiceless، یا مصوت و صامت، و غیره تقسیم می‌کنند. یا در دستور زبان کلمات را بر حسب ویژگیهای مشترک به گروههایی نظیر اسم و غیر اسم، قابل شمارش و غیر قابل شمارش، والخ... تقسیم می‌کنند. در حوزه معناشناسیک (← معناشناسی) کلمات با برخورداری از سیستم دوتایی binary به لحاظ معنی از یکدیگر تفکیک می‌شوند و مثلاً حوزه معنایی لفظ «بانو» مؤلفه‌هایی نظیر «انسان» + «زن» + «متأهل» را دربرمی‌گیرد اما فاقد ویژگی‌هایی نظیر «مرد» یا «دوشیزه» می‌باشد. (ص ۲۰ LT&C).

در تحلیل‌های ادبی، مؤلفه‌ها تمامی عناصر و صناعاتی است که موجب می‌شود متن* واکنش‌های عاطفی و فکری خاصی را در ما برانگیزد. این مؤلفه‌ها عبارتند از: زبان مجاز*، صناعات ادبی، وزن*، قالب*، و غیره.

میان پرده **Interlude**

نمایشنامهٔ* کوتاه و سرگرم کننده‌ای بوده است که در فواصل جشن‌های درباری یا در فواصل پرده‌های (← پرده نمایشی) نمایشنامه اجرا می‌شده است. این قسم نمایشنامه در انگلستان در دوران حکومت خاندان تیودور (← دوران تیودور) رواج داشت و حد فاصل میان نمایش رمز و راز*، نمایش معجزات*، نمایش اخلاقی*، و نمایشنامه‌های دوران الیزابت* می‌باشد. میانْ‌پرده‌ها کیفیّتی اغلب تمثیلی (← تمثیل) و تعلیمی داشته‌اند و هر کدام حجمی حداکثر تا یکهزار سطر را در برمی‌گرفته است.

میانْ‌پرده به طور کلی بر دو نوع بوده است: الف) میانْ‌پرده‌های عامیانه (مثل جوانی، غرورزندگی، و ابناء بشر، ب) میان پرده‌های درباری (مثل فولجنها و لوکرس). جان‌هی وود، رِدفورد، نیکولا اودال، و هنری مدوال سرشناسترینَ نویسندگان این نوع نمایشنامه بوده‌اند. (کن)

میانه (← ثبت کلامی)



نابه‌جائی (← جابه‌جائی)

نابهنگام‌گرائی Anachronism

قرار دادن چیزی یا موضوعی را در پیش یا پس از زمان حقیقی نابهنگام‌گرائی گویند. نابهنگام‌گرائی از جمله اجازه‌های شاعری (← اجازهٔ شاعری) محسوب می‌شود. گاه نابهنگام‌گرائی سهوی است مثل وجود ساعت دیواری در نمایشنامهٔ ژولیوس سزار / شکسپیر. امّا اغلب نابهنگام‌گرائی برای مقاصد طنزآمیز (← طنز) و فکاهی (← فکاهه) از سوی نویسنده به کار می‌رود.

اگر در نابهنگام‌گرائی اشخاص و حوادث قبل از زمان حقیقی قرار بگیرند، آن را در اصطلاح انگلیسی **prochronism (پیش هنگام)** و اگر بعد از زمان حقیقی واقع شوند، آن را **parachronism** (پس‌هنگام) می‌نامند.

ناتورالیسم Naturalism

نهضتی (← نهضت) ادبی بوده است که در اواخر قرن نوزدهم در اروپا پدید آمد. بنیانگذار این رویکرد ادبی، امیل زولا نویسندهٔ فرانسوی بود. عرصهٔ ظهور و رشد ناتورالیسم رمان* می‌باشد.

این مکتب* ادبی تحت تأثیر ناتورالیسم فلسفی پدید آمد. به موجب اصول ناتورالیسم فلسفی، تمام پدیده‌های هستی در طبیعت و در محدودهٔ دانش عملی و تجربی جای دارند و هیچ‌چیز در وراء مادّه وجود ندارد.

در نیمهٔ اول قرن نوزدهم، اگوست کُنت روش عملی را برای مطالعهٔ انسان به کار بست و بلافاصله پس از او هیپولیت تِن این روش فلسفی را به هنر و ادبیّات تعمیم داد. او شرایط عصبی ـ روانی، و رفتارهای انسان را تابعی از علل مادی فیزیولوژیکی آنها می‌دانست.

امیل زولا، نظریه‌پرداز ناتورالیسم در مقالهٔ «رمان تجربی» (۱۸۸۰) نوشت که رمان*نویس باید مثل دانشمندی که در حال آزمایش است، فارغ از قراردادهای اخلاقی و نظریات پذیرفته شده کار خود را انجام دهد. نویسنده در رمان خود که مبتنی بر استدلالی دقیق است باید با بیطرفی کامل و بدون آنکه احساسات خود را دخالت دهد پدیده‌های معیّن را مشاهده کند و از آنها نتایج قطعی استخراج کند. از جمله مسائلی که آزمایشات نویسنده باید بدانها وفادار بماند قانون وراثت است. طبق این قانون سرنوشت انسان با دو عامل محیط و وراثت ارتباطی ناگزیر دارد.

امیل زولا، نظریات خود را در رمان ترزراکن (۱۸۶۸) و رمان‌های دیگرش خلاصه می‌کند. زولا در مقدّمهٔ این رمان می‌نویسد:

«مشخصات اخلاقی و روحی اشخاص را تشریح نکردم بلکه به تشریح وضع مزاجی آنها پرداختم. عشقهای قهرمانان من ارضای احتیاج است. قتلی که مرتکب می‌شوند نتیجهٔ زنای آنهاست و همان‌طور که گرگها کشتن گوسفند راگردن می‌نهند، آنها هم این نتیجه را می‌پذیرند. و بالاخره چیزی که مجبور شده‌ام آن را پشیمانی بنامم، زائیدهٔ بی‌نظمی سادهٔ عضوی و سرکشی اعصاب تحریک شده و ناراحت آنهاست.» و در جای دیگر چنین می‌نویسد: «هدف من بیش از هر چیز هدفی علمی بود. من اغتشاشات عمیق مزاج دموی را دربرخورد با طبع سودائی نشان دادم... من با کمال سادگی همان کاری را که جراح روی اجساد انجام می‌دهد روی دو موجود زنده انجام دادم.»

به لحاظ بکارگیری و تعمیم این دید علمی و مشاهدهٔ عالمانه آثار ناتورالیستی به ارائه و نمایش صحنه*هائی می‌پردازند که پیش از آن به خاطر رعایت جوانب اخلاقی در ادبیّات به صراحت بیان نمی‌شد. در آثار اینان برای نخستین‌بار عشق به عنوان نیازی جسمانی و جنسی و به منزلهٔ تجربه‌ای مشروع مطرح می‌شود.

نویسندگان ناتورالیست معمولاً اشخاصی را برای داستانهای (← داستان) خود برمی‌گزینند که از خود انگیزه‌های حیوانی قویتری چون حرص، شهوت جنسی و خوی حیوانی بروز می‌دهند. این اشخاص از یکسو قربانیان ترشح غدد داخلی خود هستند و از سوی دیگر چون تابعی از متغیّر فشارهای اجتماعی و بیرونی عمل می‌کنند.

اگر چه پایان رمان ناتورالیستی نیز معمولاً غم‌انگیز است با پایان غم‌انگیز تراژدی* تفاوت دارد، زیرا به جای شکست قهرمانانهٔ فرد از خدایان یا دشمنانی قوی که در تراژدی موجب غم و اندوه می‌شود، در اینجا اشخاص در معارضه با جبرهای طبیعی و اجتماعی تجزیه و هلاک می‌شوند و مرگی فلاکت‌بار دارند.

به طور خلاصه، ویژگی‌های عمدهٔ مکتب ناتورالیست را می‌توان بدین شرح بر شمرد:

- ناباوری نسبت به متافیزیک: بنا به اعتقاد متفکّران و نویسندگان ناتورالیست، انسان جزئی از نظام مادّی طبیعت به شمار می‌رود. بنابراین هیچ ارتباطی با دنیای غیرمادّی دیگری که مورد ادّعای مذاهب یا اعتقادات اساطیری (← اسطوره) است ندارد.
- جبر طبیعی: انسان حیوانی است برتر از دیگر جانوران و از اینرو شخصیّت و سرنوشت او بوسیلهٔ دو نیروی طبیعی یعنی وراثت و محیط اجتماعی رقم زده می‌شود.
- وراثت: انسان خصایص فردی و غرایز ذاتی خود بوِیژه غریزهٔ گرسنگی و غریزهٔ جنسی‌اش را به ارث می‌برد.
- جبر اقتصادی: انسان تابع نیروهای اجتماعی و اقتصادی‌ای است که بر خانواده و طبقه‌اش حاکم است.

از نمونه‌های نادر آثاری که در ادبیّات

انگلیسی زبان از دیدگاه ناتورالیستی برخوردارند می‌توان رمان‌های یک مثال امروزی نوشتهٔ و. دی. هاولز و تراژدی امریکائی / تئودور درایزر را نام برد. امّا به طور کلّی نفوذ ناتورالیسم در انگلستان چندان گسترده نبوده است. جُرج مور تنها نویسندهٔ ناتورالیست انگلیسی به شمار می‌آید.

در عرصهٔ داستان‌نویسی* فارسی آثار صادق چوبک بویژه انتری که لوطی‌اش مرده بود و مجموعهٔ خیمه‌شب بازی‌ها از نمونه آثار ناتورالیستی می‌باشند. ناتورالیسم به طور مشخص رویکردی جبرگرایانه و بدبینانه نسبت به سرنوشت بشر دارد.

ناخودآگاه قومی (← اسطوره، ← نقد روانشناختی تحلیلی)

نادان نمائی (← پرسش بلاغی)

ناوِلا **Novella**

واژه‌ای ایتالیائی است که به روایتهای (← روایت) کوتاه منثور اطلاق می‌شود نظیر قصّه‌های دِکامرون اثر بوکاچیو، و قصه‌های طوطی‌نامه و هزار و یکشب در فارسی.

ناوِلا با نوول* در زبان فرانسوی مترادف است.

ناولِت **Novelette**

در ادبیّات داستانی* به داستانی (← داستان) اطلاق می‌شود که طولانی‌تر از داستان کوتاه* امّا کوتاهتر از رمان* است. از اینرو آن را برابر رمان کوتاه (short novel) به کار می‌برند. ناولت عموماً فاقد پیرنگ* داستان کوتاه است و دارای کیفیتی غنائی (← شعر غنائی) و عاشقانه است. این اصطلاح غالباً برای داستان‌هائی که فاقد ارزش ادبی هستند، رمانس*های عاشقانه و احساساتی و داستان‌های ترسناک به کار می‌رود. در امریکا ناولت به معنی داستان کوتاه بلند* نیز می‌باشد.

در ادبیّات فارسی داستان «دَرز» نوشتهٔ عبّاس حکیمی را می‌توان ناولت نامید.

نثر **Prose**

نثر در لغت به معنی پراکنده کردن است و در اصطلاح مخالف شعر* است و آن سخن بی‌پیرایه و صریحی باشد که انسان بدان وسیله مقاصد خود را در گفتار و نوشتار ادا می‌کند. در اصطلاح انگلیسی prose اصلاً از کلمهٔ لاتینی prosa یا proversa oratio مشتق است که بر سخن مستقیم و صریح دلالت می‌کند.

طبیعت نثر مقیّد به رعایت صناعات لفظی چون وزن*، قافیه* و سجع* نیست امّا در برخی از سبکهای (← سبک) نثر اینگونه صناعات جزء طبیعت نثر در می‌آید. به طور خلاصه، تفاوت ساده‌ترین شکل نثر مکتوب که به آن نثر مرسل گویند با نظم* در آن است که نظم به قیود خاصّی محدود است امّا نثر از آزادی و وسعت مجال برخوردار است و همین محدودیّت است که در هر زبانی، الفاظ و تعبیرات و ترکیبات خاصّی در نظم ایجاد می‌کند که آن را از نثر متمایز می‌سازد.

(فنداف)

وجود وزن و قافیه را از موارد دیگر اختلاف میان نظم و نثر گفته‌اند. امّا نثر در جریان تطور و تکامل خود و در انواعی چون نثر فنّی گاه از این لحاظ توانسته به نظم نزدیک شود و این مورد اختلاف را به حداقل کاهش دهد.

سیر تکاملی نثر همواره از سادگی و

صراحت به سوی پیچیدگی و تصنّع بوده است. مطالعه درباب تکامل و تطوّر نثر فارسی نشان می‌دهد که در نخستین مکتوبات منثور انتقال معانی و مفاهیم به رساترین شکل ممکن تحریر شده است، امّا رفته‌رفته این سادگی بیان به زیورهای لفظی مزیّن شد و این گرایش تا بدانجا رسید که در برخی از انواع چون نثر فنّی، هدف نویسنده به جای انتقال صریح و بیواسطهٔ معنی، هنرنمائی و زورآزمائی در عرصهٔ کاربرد الفاظ و صناعات خاصّ نظم بوده است. بر این اساس، انواع نثر را در ادبیّات فارسی بر حَسَب سیر تکاملی آن بدین شرح بر شمرده‌اند:

۱ ـ **نثر مرسل ساده:** عاری از سجع و صناعات دیگر است و در حقیقت فنّ نثر مکتوب بدان آغاز می‌شود. این فنّ مقید به شرایطی است که بر مبنای آن افکار و معانی در قالب الفاظ و ترکیبات و جمله‌ها ریخته می‌شود و با پیوستگی کامل به طریق ارسال و اطلاق بیان می‌شود.

از حیث تاریخی، فنّ نثر فارسی در دورهٔ سامانی به این شیوه بوده است. در این دوره لغات فارسی مورد استفاده در مکتوبات، بر لغات عربی افزونی داشته است. از نمونه‌های نثر مرسل ساده می‌توان تاریخ بلعمی و حدودالعالم را نام برد. قسمتی از داستان «بهرام چوبین» از ترجمهٔ تاریخ طبری به قلم بلعمی به عنوان مثال در زیر نقل می‌شود:

و پرویز برفت با یاران تا بسه روز از عراق بیرون شدند و روز و شب همی تاختند تا بحد شام برسیدند، ایمن شدند، و از دور صومعهٔ دیدند، راهبی آنجا، بدان صومعه شدند و فرود آمدند، راهب لختی نان خشکبار آورد و خود ایشانرا نشناخت، پس آن نان بآب تر کردند و بخوردند، پرویز را خواب گرفت کی سه روز بود تا نخفته بود، سر بر کنارِ بندُ وی نهاد و بخفت، و هرکس همچنان بخفتند،...

۲ ـ **نثر مرسل عالی:** به نثر فنّی نزدیکتر است زیرا نویسنده در عین ارسال و اطلاق معنی و روشنی و رسائی و روانی سبک ساده، از جنبهٔ لفظی نیز به شیوه‌ای خوش‌آهنگتر و زیباتر ادای معنی می‌کند. این دوره میان نثر مرسل ساده و نثر فنّی قرار دارد و مقدّمات تبدیل نثر مرسل را به نثر فنی فراهم می‌آورد. مشخصّات عمدهٔ نثر مرسل عالی را بدین شرح بر شمرده‌اند: استفادهٔ بیشتر از لغات عربی، استفاده از استشهاد* و امثله (← مَثَل) برای بیان مقصود، رعایت تکلّفات و صنایع در مقیاسی که هنوز نثر از شیوهٔ مرسل دور نشده بود و لفظ برمعنی رجحان نیافته بود، ترکیب جمله‌ها به شیوهٔ زبان فارسی، استفاده از اطناب* به جای ایجاز* و مساوات، و حذف* افعال به قرینه. این فنّ نثر از دورهٔ غزنوی و سلجوقی اوّل (۵۵۰-۴۵۰ هـ ق) معمول شد. از نمونه‌های آن می‌توان تاریخ بیهقی و کلیله و دمنه را نام برد. مثال:

چون بوعلی بدید، هزیمت شد [و] در رود گریخت تا آنجا سر خود گیرد، و قومی از اعیان و مقدّمانش بگرفتند، چون بوعلی حاجب، و بکتکین مرغانی، وینالتکین، و محمّد پسر حاجب طغان، و محمّد شارتکین، و لشکرستان دیلم، و احمد ارسلان خازن، و بوعلی پسر نوشتکین، و ارسلان سمرقندی، و بدیشان اسیران خویش و پیلان را که در جنگ

رخنه گرفته بودند باز ستدند، و بوالفتح سُبتی گوید درین جنگ:

اَلَم تَرَما اَتاهُ اَبوعلی
وَ کُنتُ اَراهُ ذارأی وَ کیسٍ
عَصَی السُلطانَ فَابْتَدرَتْ اِلیَه
رِجالٌ یَقْلَعونَ اَبا قُبَیْس
وَ صَیَّرَ طَوْسَ مَعْقلُه فَصارَتْ
عَلَیْه الطُّوسُ اَشامُ مِن طَوَیْسٍ

و دولت سیمجوریان به سر آمد، چنانکه [یک] بدو نرسید، و پای ایشان در زمین قرار نگرفت، و بوعلی بخوارزم افتاد، و...

(سش)

۳ ـ **نثر مرسل فنّی**: در این نوع نثر اگر چه صنایع لفظی و سجع و استفاده از لغات و مصطلحات عربی فزونی می‌گیرد، نویسنده همچنان می‌کوشد تا زیبائی لفظ و بیان معنی را با یکدیگر تلفیق دهد و در به کار بردن صنایع لفظی، همان کلمات و ترکیباتی را برگزیند که معنی بدان نیاز دارد و التزام سجع در آن نیست بلکه سجع‌نویسی توأم با ارسال و اطلاق معنی است. نمونهٔ برجستهٔ این فنّ نثر، گلستان سعدی است که قسمتی از آن برای نمونه در زیر نقل می‌شود:

یکی در صورت درویشان، نه بر صفت ایشان، در محفلی دیدم نشسته، و شنعتی در پیوسته، و دفتر شکایتی باز کرده، و ذّم توانگران آغاز کرده، سخن بدینجا رسانیده که درویش را دست قدرت بسته است و توانگر را پای ارادت شکسته.

کریمانرا بدست اندر درم نیست
خداوندان نعمت را کرم نیست

مرا که پروردهٔ نعمت بزرگانم، این سخن سخت آمد، گفتم ای یار، توانگران دخل مسکینان‌اند، و ذخیرهٔ گوشه‌نشینان، و مقصد زائران، و کهف مسافران، و متحمّل بار گران، بهر راحت دگران، دست تناول آنگه بطعام برند که متعلقان و زیردستان بخورند، و فضلهٔ مکارم ایشان به ارامل و پیروان و اقارب و جیران رسیده.

توانگران را وقفست و نذر و مهمانی
زکات و فطره و اعتاق و هدی و قربانی
تو کی بدولت ایشان رسی که نتوانی
جزین دو رکعت و آنهم بصد پریشانی

«جدال سعدی با مدعی در بیان توانگری و درویشی»

این دوره از اواسط قرن ششم هجری با کلیله و دمنه آغاز می‌شود و تا قرن هفتم و هشتم ادامه می‌یابد.

۴ ـ **نثر فنّی (مصنوع)**: در نثرِ دوره‌ای که از قرن هشتم تا قرن سیزدهم ادامه می‌یابد مسیری پی گرفته می‌شود که بهتر است گفته شود تقلید* کامل از نظم بوده است. خصوصیّات عمدهٔ نثر فنّی از این قرار است: برای بیان معنی، شیوهٔ اطناب و تطویل به کار می‌رود؛ آرایشهای لفظی و عنصر زینتی به نثر اضافه می‌شود و در موارد متعدد، هدف نویسنده از انشای مطلب، قدرت‌نمائی در زمینهٔ ارائهٔ آرایشهای لفظی و عناصر زینتی است. در نثر فنّی کلمات مشخّص معمولاً در ارکان زینتی جمله‌ها جای دارند، استفاده از تکرار نحوی* و مترادفات و سجع به وفور یافت می‌شود، و صناعات بیان* از قبیل تشبیهات (← تشبیه)، استعارات (← استعاره)، کنایات (← کنایه) و امثله معمول است.

نثر فنّی خود نیز به حَسَب مقیاس استفاده از برخی صناعات لفظی بر سه دسته تقسیم می‌شود:

الف) نثر مسجّع (← سجع): که کلمات در آن هم وزن نیستند، امّا سجع دارند و خود بر سه گونه است: **سجع متوازن، سجع متوازی، و سجع مطرّف.**

سجع متوازن:

«پیکان از جراحت بدر آید و آزار در دل بماند.» سعدی

سجع متوازی:

بلیتش می‌کشیدند و اذیتش مصلحت نمی‌دیدند. سعدی

سجع مُطَرَّف:

هر نفسی که فرو می‌رود ممد حیات است و چون بر می‌آید مفرّح ذات. سعدی

ب) نثر مُرَجز (parallel prose): نثری را گویند که مشحون به تکرار نحوی باشد. در این نوع نثر، غالب کلمات قرینه، هم وزن هستند ولی در آن رعایت سجع نشده است:

«دانش موجب بزرگی و افتخار است و بینش سبب سر بلندی و اعتلایست.» سعدی

اقسامی را که ذکر شد به لحاظ آنکه هنوز تناسب بین معنی و لفظ در آنها برقرار است تقریباً می‌توان با نثر مرسل فنّی یکی دانست.

ج) نثر متکلّف: همان نثر فنّی به معنی خاص است که در آن انواع و اقسام صنایع، سجع، کنایه استعاره و لغات دشوار عربی به کار می‌رود و اختصاصات عمدهٔ آن در بخش نثر فنّی ذکر شده، برای نمونه:

یکی از افاضل خُلان الوفا و اماثل اخوان الصّفا، بدین ترکیبات عثور یافت و بر اسلوب مواعظ غریب و نسق تمثیلات بدیع، در صناعت لفظی و براعت معنوی، آفرینها راند؛ با آنکه نظر اذارک؛ از کُنه حقایق آن قاصر بود. پس از لوح حافظه، این قرائن در طرز موعظت از کلیله و دمنه برخواند.

(تاریخ وصّاف)

از کتابهای مشهور در نثر متکلّفانه می‌توان علاوه بر تاریخ وصّاف، جهانگشای جوینی، نفثةالمصدور و درّهٔ نادری را نام برد. نثر فنّی بر اثر کثرت استفاده از صناعات و تعقیدات لفظی موجب انحطاط*، نثر فارسی شد.

- نثر دورهٔ بازگشت ادبی* (۱۲۰۰-۱۳۰۰ هـ ق): در این دوره تقلید از نثر گلستان و نثر خوارزمی و تاریخ بیهقی رواج یافت. از نمونه‌های آن منشآت قائم مقام و نشاط، ناسخ‌التواریخ سپهر، و مؤلّفات هدایت و نامهٔ دانشوران است.

در این دوره قائم‌مقام به پیروی از گلستان نثری احیا می‌کند که اهمّ اختصاصات آن بدین شرح است: شیرینی بیان، عذوبت الفاظ و حُسن ادا، کوتاهی جمله‌ها، دقّت در حُسن تلفیق هر مزدوج از سجعهای زیبا، حذف زواید القاب، ترک استشهادات مکرر از عربی و فارسی مگر در صورت ضرورت و با منتهای ظرافت، صراحت لهجه و ترک استعاره و کنایه و تشبیهات دور و دراز، اختصار و ایجاز*، طیّبت (← مطایبه) و لطیفه*پَردازی:

[از تاریخی که شیخ‌الاسلام تبریز در فتنهٔ مغول صلاح مسلمین را در استسلام دید تا امروز که در عهد جهانشاهی و مظفری چه سلاطین صفوی، چه نادرشاهی و کریمخانی چه در حکومت دنبلی و احمدخان، هرگز

علمای تبریز این احترام و عزّت و اعتبار و مطاعیت نداشتند، تا درین عهد، از دولت ما و عنایت ماست که علم کبریا به اوج سما افراشتند] (منشآت /قائم‌مقام)

- دورهٔ ساده‌نویسی: در بخشی از دورهٔ بازگشت ادبی* که مقطع قابل شناختی را در بر نمی‌گیرد، نثر ساده و فصیح رواج یافت:

[رفیق: باز رفتید بر سر وزارت، آخر از این وزارت چه فایده برده‌اید که این قدر طالب آن هستید، اگر از برای اینست که به این دولت خدمت بکنید و از برای خود نیکنامی و آسودگی بگذارید که بقدر کفایت جاه و منصب دارید، و اگر منظور شما آنست که میرزا آقاخان بشوید پس اوّل بفرمائید از آن ذلّت چه نوع لذّت تصوّر می‌کنید؟]

(رسالهٔ وزیر و رفیق/میرزا ملکم خان)

در ادامهٔ این دوره سبک تازه‌ای در نثر جراید رواج یافت که نثر روزنامه‌نگارانه یا ژورنالیستی است.

در زبان انگلیسی نیز وجه تمایز نثر از نظم، مقید نبودن نثر به قواعد نظم از قبیل وزن و قافیه و ایقاع* است. امّا همچنان که در زبان فارسی مشاهده می‌شود، در انگلیسی آثار منثوری که نثر شاعرانه* یا شعر منثور* نامیده می‌شوند از این قاعده مستثنیٰ هستند.

از حیث تاریخی مانند هر زبان دیگری، نثر مکتوب در انگلیسی پس از نظم پا به عرصهٔ حیات ادبی نهاده است. نخستین اثر منثور در انگلیسی کهن ظاهراً متعلّق به شاه آلفرد (اواخر قرن نهم میلادی) است. پس از آن کتاب وقایع نامهٔ انگلوساکسون (قرن دوازدهم) اثر منثور و مکتوب مهّم دیگری است که به زمان حاضر رسیده است. امّا تولّد حقیقی و شکوفائی نثر انگلیسی در آثار اومانیست‌های (← اومانیسم) دوران رنسانس* تحقّق یافت. در این دوران نویسندگانی چون راجِر آشام، سِر توماس مور، توماس هابی، و توماس الیوت هر یک با ابتکارات و ابداعاتی که عمدتاً به پیروی از دستور زبان لاتینی انجام می‌یافت، تحوّلاتی در نثر انگلیسی پدید آوردند و به غنا و توانمندیهای زبان انگلیسی برای بیان مفاهیم و مضامین (← مضمون) متنوّع کمک شایانی کردند.

در دوران الیزابت* نویسندگانی چون جان لیلی، ریچارد هوکر، فرانسیس بیکن و جمعی دیگر امکانات تازه‌ای در نثر به زبان انگلیسی افزودند. برجسته‌ترین نویسندهٔ این دوران جان لیلی بود که کتاب یوفیوزم را تألیف کرد. نثر این کتاب که در واقع قسمی نثر مُرَّجز و مصنوع به شمار می‌آید مشحون به انواع صناعات لفظی چون جناس مُحرّف* برابر نهاد*‌های مصنوع و تشبیهات مفصّل است. برای نمونه قسمتی از نثر این کتاب در زیر نقل می‌شود:

You see what love is, begon with griefe, continued
with sorrowe, ended with death. A paine full of pleasure, a joye replenished with misery,
a Heaven, a Hell, a God, a Divell,and what not, that either hath in it solace or sorrowe? Where the days are spent in thoughts, the nights in dreames, both in daunger, either beguyliying us of that we had, or promising us that we had not.
Full of Jealousie without cause, and voyde of feare when there is a cause: and so many incoveniences hanging upon it, as to recken the mall were infinite, and to taste but one of them, intollerable.

(← یوفیوزم، تکلّف).

در دوران نوکلاسیک* کاربُرد نثر عمدتاً در طنز* بوده است. نثر انگلیسی را از جهتی دارای اقسامی به کثرت نویسندگان این زبان می‌دانند، امّا از جهت دیگر و در طبقه‌بندیِ انواع ادبی* نثر در زبان انگلیسی شامل انواع زیر می‌شود:

۱. **نثر خطابی (demonstrative)**: که اقسامی از قبیل **قضائی و دادگاهی (judicial)**، مدحی (← مدیحه)، هجو*ی و غیره را در برمی‌گیرد.

۲. **نثر تاریخی (historical)**: شامل وقایع‌نامه*ها و خاطرات (memoirs) (← خاطره‌نویسی) و زندگینامه*ها می‌شود.

۳. **نثر داستانی یا تخیّلی (Fictional)** که افسانهٔ تمثیلی* مَثَل* داستان کوتاه* و دیگر اقسام ادبیّات داستانی* را دربر می‌گیرد.

۴. **نثر تعلیمی (didactic)**: شامل معارف انسانی از قبیل فلسفه، علوم، نقد و غیره می‌شود. برای نثر همچنین از حیث سبکهای جمله‌نویسی اقسامی قائل شده‌اند. (← سبک)

نثر تاریخی (← نثر)

نثر تخیّلی (← نثر)

نثر تعلیمی (← نثر)

نثر چندآوائی (← نثر موسیقائی)

نثر خطابی (← نثر)

نثر داستانی (← نثر)

نثر شاعرانه **Poetic Prose**

نثری است که صناعات لفظی و ویژگیهای بیان شاعرانه را در خدمت مفاهیم منطقی و گزارشی و حقیقی و معانی دیگری که خاص نثر است به کار می‌گیرد. تفاوت نثر شاعرانه با شعر* منثور* در آنست که در شعر منثور به معنی خاص کلمه، جهان‌بینی و حال و هوای شعر، بویژه شعر غنائی* بر اثر حکومت می‌کند امّا در نثر شاعرانه، حال و هوای نثر (مفاهیم منطقی و گزارشی و حقایق غیر شعری) جامهٔ قافیه* و دیگر صناعات شعری را به تن کرده است.

(مش)

در ادبیّات فارسی، کلیلهٔ نصرالله منشی و مرزبان‌نامه نمونه‌هائی از نثر شاعرانه به شمار می‌آیند. برای نمونه:

هنگام فراغت، از مشغولی و به وقت عزّ توانگری، از ذُلّ درویشی و در نعمت شادی، از محنت دلتنگی و در صحّت مزاج تن، از عوارض بیماری و در فراخی مجال عمر، از تنگی نفس بازپسین یادآر.

(مرزبان‌نامه)

در ادبیّات انگلیسی، آثار جیمز جویس، اسکار وایلد، ویرجینیا وولف، و ارنست همینگوی اغلب مشحون به نثر شاعرانه می‌باشند. یکی از اقسام نثر شاعرانه، نثر موسیقائی* است. در زیر نمونه‌ای از نثر شاعرانه نقل می‌شود:

In the fall the war was always there, but we did not go to it any more, It was cold in the fall in Milan and the dark came very early, Then the electric light came on and it was pleasant along the streets looking in the windows. There was much game hanging outside the shops and the snow powdered in the fur of the foxes and the wind blew their tails. The deer hung stiff and heavy and empty, and small birds blew the wind and the wind turned their feathers. It was a cold fall and the wind came down from the mountains.

(Hemingway / *In Another Country*)

نثر فنی (← نثر، ← تکلف‌گرایی)

نثر قضائی و دادگاهی (← نثر)

نثر متکلّف (← نثر)
نثر مُزَجَز (← نثر)
نثر مرسل ساده (← نثر)
نثر مرسل عالی (← نثر)
نثر مرسل فنّی (← نثر)
نثر مسجّع (← نثر)
نثر مسجّع متوازن (← نثر)
نثر مصنوع (← نثر)
نثر مطرف (← نثر)

نثر موسیقائی / نثر چند آوائی Polyphonic Prose

واژهٔ Polyphonic از زبان یونانی اخذ شده است و به معنی چند آوائی می‌باشد. نثر موسیقائی در اصطلاح قسمی نثر شاعرانه* را گویند که مشحون به جلوه‌های موسیقائی شعر چون جناس آوائی* جناس مصوّت* وزن* و سجع* باشد.

در ادبیّات انگلیسی این قسم نثر توسّط اِمی لاول رواج یافت و جان گُلد فِله‌چر، نثر او را تحت این عنوان نامید. مهمترین اثر اِمی لاول در این زمینه کتاب Can Grand's Castle می‌باشد.

نحو Syntax

اصطلاحی است که برای مطالعه قواعد حاکم بر شیوه همنشینی کلمات در تشکیل جمله به کار می‌رود. کلمات در جمله با نظمی معنی‌دار قرار می‌گیرند و در این نظم ربط معنایی کلمات نیز باید لحاظ شود. مثلاً اگر گفته شود: «گربه موش را تعقیب کرد» و «موش گربه را تعقیب کرد». از نظر دستوری هر دو جمله صحیح است اما جمله دوم در نُرم زبان قابل قبول نیست. بررسی نحو در مطالعات دستوری مختلفی انجام می‌گیرد که عبارتند از: **دستور زبان توصیفی descriptive grammar / دستور زبان تجویزی prescriptive grammar / دستور زبان سنتی traditional grammar / دستور زبان نظری theoretical grammar / دستور زبان رسمی formal grammar**. (صص ۸۲-۷۷ LT&C).

نخوت (← غرور)
نرینه محور (← نقد فمینیستی)

نزاکت ادبی Bienaseances, Les

در اصل اصطلاحی فرانسوی و یکی از اصول مکتب کلاسیک (← کلاسیسیسم) و نوکلاسیک (← نوکلاسیسیسم) است که به اصل حقیقت‌نمائی* مربوط می‌شود.

به موجب این اصل در آثار ادبی باید میان اجزاء اثر نوعی تناسب و هماهنگی حکمفرما باشد یعنی هر شخصیّتی (← شخصیّت) مطابق با شأن و مقام خود عمل کند. از اینرو شاه باید به شیوهٔ شاهان (شاهانه) سخن بگوید و رفتار کند و از گفتار و کردار مردمان عادی حذر نماید.

نزاکت ادبی همچنین به حفظ و رعایت اصول اخلاقی در آثار ادبی اطلاق می‌شود. به مفهوم ملموس‌تر، نزاکت ادبی نویسنده را ملزم می‌کند که برای بیان حوادث از کلمات زننده و رکیک استفاده نکند و حتّی مناظر فجیع و ناراحت کننده با واژگانی منزه به وصف درآید.

نزاکت ادبی حکم می‌کند که روحیه و مشخصّات قهرمان (← قهرمان تراژدی) در سراسر اثر ثابت بماند و تغییر نکند. (← حُسن تناسب، ← کلاسیسیسم).

نسبت‌های اصلاح‌گرد (← نظریه نفوذ و اضطراب نفوذ)

نسبیّت باوری Relativism

نظریه‌ای در زیباشناسی* و نقد ادبی* است که به موجب آن ارزشهای زیباشناسانهٔ آثار ادبی و هنری ارزشهائی قائم به ذات و مطلق تعبیر نمی‌شوند؛ این ارزشها به پسند افراد، طبقات اجتماعی، دوره‌های تاریخی و فرهنگهای مختلف بستگی دارد.

گذشته از دیدگاه شخصی منتقد، حس‌پذیری (sensibility) افراد در هر عصر و دوره‌ای با اعصار و ادوار دیگر تفاوت می‌کند به طوری که ممکن است رُمانی (← رمان) که بیست سال قبل اثری زیبا تلّقی می‌شده، امروزه نسبت به معیارها و سلیقه‌های همان جامعه، رُمانی متوسّط شناخته می‌شود؛ یا آنچه نزد فردی شعر زیبا تلّقی می‌شود، نزد دیگری نسبت به میزان حسّ‌پذیری و ذوق فردی او اصلاً زیبا و مقبول نباشد. (← مطلق باوری)

نسل گمشده (← تاریخ ادبیات امریکا)

نسیب (← قصیده)

نشانه (← بن‌فکنی)

نشانه‌شناسی Semiotics / Semiology

هر دو واژه semiotics و semiology به یک معنی است. اما اولی توسط فیلسوف امریکائی، چارلز ساندرز پیرز سکه زده شد (۱۹۱۵) و دومی را فردینان دوسوسور به کار برد. نشانه‌شناسی اصطلاحی عام است برای علم نشانه‌ها زیرا نشانه‌ها در تمام حوزه‌های تجربه بشری حضور دارند. ملاحظهٔ نشانه‌ها محدود به نظام‌های آشکار ارتباطی نظیر زبان، رمز* مورس یا علائم رانندگی نمی‌شود بلکه تمام محصولات و فعالیت‌های گوناگون بشری را مثل حرکات بدن، آئین‌های اجتماعی، لباسی که برتن می‌کنیم، غذائی که درست می‌کنیم، ساختمانی که در آن زندگی می‌کنیم، اشیائی که با آنها سروکار داریم همه و همه را دربرمی‌گیرد. این نشانه‌ها معنی‌های مشترکی را به اعضائی که در فرهنگ بخصوصی شرکت دارند منتقل می‌نمایند و از اینرو می‌توان آنها را بعنوان نشانه‌هائی که در انواع مختلف نظام‌های دلالت گر عمل می‌کنند، تحلیل نمود. اگرچه مطالعه زبان (نشانه‌های زبانی) به تنهائی یک شاخه از علم کلی نشانه‌شناسی، یعنی زبانشناسی* است، علم کاملاً پیشرفته زبان در حقیقت مفاهیم و روش‌هائی را فراهم می‌آورد که نشانه شناسان برای مطالعه سایر نظام‌های نشانه به کار می‌گیرند.

سی.س.پیرز برای نشانه سه طبقه برمی‌شمرد و هر طبقه را برحسب نوع ارتباط بین موضوع دلالت کننده و آنچه آن موضوع بر آن دلالت می‌کند تعریف می‌نماید:

۱) **شمایل (Icon)** بواسطهٔ شباهتهای ذاتی یا مؤلفه*های مشترک بین نشانه و دلالت آن نامیده می‌شود. از نمونه‌های آن شباهت بین تصویر شخص و خود شخص، یا بین نقشه و منطقه جغرافیائی است.

۲) **نمایه (Index)** نشانه‌ای است بر مبنای رابطهٔ علت و معلولی مثل دود که نشانهٔ آتش است و نوک بادنَما که نشانهٔ جهت باد می‌باشد.

۳) **نماد* (symbol)** یا **(sign_proper)**: رابطه بین نشانه و دلالت آن طبیعی نیست بلکه ناشی از سنت‌های اجتماعی می‌باشد مثل دست دادن که در بسیاری از فرهنگ‌ها نشانه سلام یا خداحافظی است و چراغ قرمز

راهنمائی که دلالت بر «توقف» دارد. پیچیده‌ترین نوع این قسم نشانه کلماتی هستند که زبان را تشکیل می‌دهند.

فردینان دوسوسور اصطلاحات و مفاهیم بسیاری را معرفی کرد که توسَط نشانه شناسان به کار گرفته شد. مهمترین این مفاهیم و اصطلاحات از این قرارند: ۱) نشانه* ۲) اختیاری بودن نشانهٔ زبان: از نظر سوسور نشانهٔ زبانی «اختیاری» است یعنی به استثناء کلماتی که دلالت ذاتی* دارند، بقیه کلمات با مدلول‌های خود از رابطه‌ای «اختیاری» برخوردارند. ۳) هویت زبان: هویت هیچ یک از عناصر زبان از جمله کلمات، اصوات، و مفاهیمی که این کلمات نشان می‌دهند ذاتی نیست بلکه ناشی از تفاوت با سایر عناصر زبانی می‌باشد (← نشانه)

۴) هدف نشانه شناسان و زبانشناسان آنست که نشان دهند گفتار (Parole) (نشانهٔ کلامی یا استفاده خاصی از یک نشانه یا مجموعه نشانه‌ها) تنها جلوه‌ای از langue (نظام کلی تفاوت‌ها و قوانین ترکیب پنهانی که بستر ساز استفاده بخصوصی از نشانه می‌باشد) است، از اینرو توجّه نشانه‌شناسی معطوف به نوع خاصی از Parole (گفتار) نیست بلکه رو به نظام عام langue دارد که در گفتار تبلور می‌یابد.

نشانه شناسان جدید مانند ساختگرایان تحت تأثیر سوسور در فرانسه رشد کرده‌اند بطوری که بسیاری از نشانه شناسان، در واقع ساختگرا (← ساختگرائی) هستند. آنها به تمام پدیده‌ها و تولیدات اجتماعی بعنوان متن* نگاه می‌کنند چرا که ساختارهای قایم به ذات، خود ساخته و درجه‌بندی شده‌ی نشانه‌ها، رمزها، و قوانین خاص ترکیب و تبدیل برای تمام اعضای جامعه‌ای که افراد آن در استقرار آن نظام دلالت سهیم هستند، قابل فهم است.

کلودلوی اشتراس از دهه ۱۹۶۰ به بعد از اصول ساختگرایان فرانسوی و زبانشناسی سوسور برای تحلیل پدیده‌ها و کارهای بسیار گوناگونی که در جوامع بدوی یافت می‌شود و وی آنها را شبه زبان می‌داند استفاده کرد و به آشکار سازی ساختار*ها و نظام بسترساز این رفتارهای گوناگون همت گمارد. این کارها و پدیده‌ها شامل نظام قوم و خویشی، نظام توتمی، طریقهٔ پخت و پز، اسطوره*ها، و حالت*های پیش منطقی در تفسیر* جهان می‌باشند. ژاک لاکان نشانه‌شناسی را بر روانکاوی فرویدی تطبیق داد و ضمیر ناخودآگاه را مثل زبان، ساختاری از نشانه‌ها تعریف کرد. میشل فوکو یک نمونه از تحلیل نشانه شناسیک را برای تغییر مرض‌شناسی در پزشکی، شیوه‌های مختلف شناسائی، طبقه بندی و درمان جنون؛ و تصوراتِ متغیرِ درباب مسائل جنسی بشر به کار گرفت. رولان بارث با استفاده آشکار از اصول و شیوه‌های سوسور، تحلیل‌هائی نشانه شناسیک نوشت و در آنها شاکله‌ها و رمزهای نظام‌های تغییرپذیر نشانه‌ها را در تبلیغاتی که به توصیف مدهای زنان می‌پردازند، تحلیل نمود. همچنین تحلیل‌های بسیاری دربارهٔ «اسطوره‌های بورژوائی» جهان نوشت که به ادعای او در نظام‌های نشانه‌ای اجتماعی از

قبیل مسابقات حرفه‌ای کشتی، اسباب بازی‌های کودکان، آشپزی، و استریپ تیز (Striptease) مصداق می‌یابند.

نظریهٔ جبریت زبانی

Theory of Linguistic Determinism

ویلیام فن هومبولت (۱۸۳۵-۱۷۶۷) فیلسوف و زبانشناس آلمانی معتقد به جبریت زبانی بود. او عقیده داشت که «آدمی در دنیائی زندگی می‌کند که در اصل.... و در واقع منحصراً ساخته و پرداخته زبان اوست». بر طبق نظریهٔ جبریت زبانی، بین فکر و زبان ارتباط مستقیمی وجود دارد و هر کس مطابق ساخت زبان خود می‌اندیشد و خارج از آن مقوله نمی‌تواند بینشی داشته باشد. (ص ۵۱- عنوان) به مجموع نظریه‌هائی که از رابطهٔ ساختمان زبان با مفاهیم و معانی بحث می‌کند **نظریهٔ میدان زبانی (linguistic field theory)** می‌گویند. (همان)

نظریهٔ دریافت **Reception Theory**

گونه‌ای از نظریهٔ خواننده محور* که رویکردی تاریخی دارد. این نظریه ابتدا توسط هانس روبرت جاس در مقاله «تاریخ ادبی در چالش با نظریه ادبی» (۷۱-۱۹۷۰) پیش کشیده شد.

اساس نظریه دریافت مبتنی براین عقیده است که آثار ادبی دارای ارزش‌ها و معانی ثابتی نیستند. این ارزش‌ها و معانی برحسب ارتباطی که متن* ادبی با مخاطبین خود در طول زمان برقرار می‌کند دائماً در حال «شدن» و تحول است یعنی متن در هر دوره‌ای واکنش خاصی را در خوانندگان خود برمی‌انگیزد. خوانندگان دوره‌های بعد هم متن را در اختیار دارند و هم تفسیر* خوانندگان پیش‌تر از خود را. در نتیجه این جریان تفسیر مداوماً در طول زمان در حال اضافه شدن و رشد است و در طول تاریخ به حیات پویای خود ادامه می‌دهد. از نظر جاس اگرچه متن موجودیتی بیطرف* (objective) نیست و حیات آن در گرو تعاملی است که با مخاطبین خود برقرار می‌سازد، دارای مؤلفه*های قابل توصیف بصورت عینی* و بیطرف می‌باشد. پس واکنش خواننده‌ای خاص نسبت به متن حاصل تلاقی «افق توقعات» خواننده و تأییدها، نومیدی‌ها، تکذیب‌ها و دوباره سازی‌های این توقعات است در مواجهه با مؤلفه‌های خودِ متن. به سخن دیگر مؤلفه‌های موجود در متن در پاسخ به افق توقعات خواننده در ایجاد معنی مشارکت می‌کنند. حال از آنجا که توقعات زیباشناسانه (← زیباشناسی) و زبانشناسانه (← زبانشناسی) خوانندگان در طول زمان متغیر است خوانندگان دوره‌های بعد که دائماً هم به متن دسترسی دارند و هم به دیدگاههای انتشار یافته پیشینیان خود، تعبیرهای تازه‌ای به متن می‌افزایند. در نتیجه، یک «سنت» رو به تکاملِ تاریخی از تفسیرها و ارزش‌گذاری‌های مربوط به متنی معین شکل می‌گیرد. جاس این سنت را به «گفتگو*» و «تعامل» بین متن و طیف خوانندگان تعبیر می‌کند و نتیجه می‌گیرد متن به تنهائی ارزش و معنی ثابت و غائی ندارد.

این حالت دریافت ادبی بعنوان گفتگو یا «دخول» دامنه‌های توقعات خوانندگان، جنبه‌ای دوگانه دارد. از حیث **زیباشناسی دریافت**

(reception aesthetics)، معنی و کیفیت‌های زیباشناختی هر متن مجموعه‌ای است از توانمندیهای بالقوه معنی شناسیک (← معنی‌شناسی) و زبانشناسیک که تنها بر اثر افزایش تدریجی عکس‌العمل خَوانندگان نسبت به آن متن در طول زمان تعریف می‌شود. و از جنبه دریافت ـ تاریخ (reception_history)، این حالت از قرائت ادبی موجب دگرگونی تاریخ ادبیات می‌شود زیرا تاریخ ادبیات به طور سنتی بمنزلهٔ شرح تولید متوالی آثار گوناگونی است که معانی و ارزشهای یکسان دارند. این قرائت موجب می‌شود چنین تعبیری از تاریخ ادبیات دگرگون شود و آن را تبدیل به تاریخی کند که نیازمند یک «بازگوئی مستمّر» است زیرا این تاریخْ به روایتِ* شیوهٔ متغیر و در عین حال رو به افزایشی بدل می‌شود که متون مورد نظر برحسب آن ارزیابی و تعبیر می‌شود چرا که دامنهٔ نسل پی‌درپی خوانندگان در گذر زمان تغییر می‌کند.

تفاوت نظریهٔ دریافت با نظریهٔ خواننده محور در آنست که نظریهٔ دریافت واکنش خوانندگانی خاص را در زمانی خاص در نظر نمی‌گیرد بلکه واکنش تمامی خوانندگان را در طول زمان مبنای نظریه می‌گیرد. سابقهٔ تاریخی نظریه دریافت به قرائت انجیل و تعبیر و تفسیر از آن در قرون وسطی و در مدارس دینی بازمی‌گردد: آنچه دریافت می‌شود صرفاً بستگی به نحوه دریافت دریافت کننده دارد. این نظریه بعدها در مباحث قانونگذاری و تعبیر از قوانین طرح شد و بالاخره در قرن نوزدهم دامنهٔ آن رفته‌رفته به مباحث ادبی کشیده شد، و در دههٔ ۱۹۶۰ به طور جدّی رایج گردید.

مخالفان عمده این نظریه سه گروه بوده‌اند: پیروان نقدنو ساختگرائی*، خودکفائی متن*، و استقلال متن.(صــص ۶۹-۵۳ LTT / ۲۷۳-۲۷۲ GLT)

نظریه زبان تحت‌اللفظی (← استعاره)

نظریهٔ کُنش گفتار **Speech Act Theory**

این نظریهٔ زبانشناسی* در اصل توسط جی.ل.آستن فیلسوف دانشگاه آکسفورد در دهه ۱۹۳۰ طرح و در یک رشته کلاس‌هائی که وی در سال ۱۹۵۵ در هاروارد برگزار کرد شرح داده شد و در سال ۱۹۶۲ تحت عنوان «کارهائی که با کلمات انجام می‌دهیم» بسط یافت. از آن پس توسط جی. آر. سرل فیلسوف بعنوان یک رویکرد مبنای نظریه‌های زبانشناسی قرار گرفت.

بنابه نظریهٔ کنش گفتار، در استفاده از زبان در حقیقت مبادرت به انجام کاری یا عملی می‌کنیم یعنی صِرْفِ سخن گفتن برابر با انجام کار است. فیلسوفان از دیرباز بین آنچه گفته می‌شود و آنچه انجام می‌شود تفاوت قائل بوده‌اند. براین اساس تنها چیزی که ما از سخن گفتن انتظار داریم آنست که با واقعیت مطابقت داشته باشد، نه آنکه کاری انجام دهد.

آستن در مخالفت با این دیدگاه نشان داد که می‌توان گفتار را بعنوان رویدادی مشابه با سایر کنش‌ها تلقی کرد. از این نقطه نظر سه نوع کنش را می‌توان به گفتار منسوب کرد: **کنش ادائی (locutionary act) / و کنشِ پیرامون ادائی (perlocutionary act)** کنش ادائی صرفاً به عمل گفتن چیزی عطف می‌کند که در زبان معنی

داشته باشد یعنی مطابق با قواعد دستوری می‌باشد. کنش عطفی یا زبانی کاری است که بواسطه زبان انجام می‌شود مثل اظهار کردن، هشدار دادن، آرزو کردن، قول دادن و غیره. و کنش ادائی به تأثیر کنش عطفی بر گوینده عطف می‌نماید مثل ترغیب، متقاعد کردن، به تأخیر انداختن، گمراه کردن، متعجب کردن و غیره. به عبارت دیگر، عملِ ادا locution بیانِ کلماتی را شامل می‌شود که در یک توالی دستوری قرار گرفته باشند؛ عطف، عمل خواهش کردن است؛ و در لفظ، تشویق و ترغیب شنونده است البته به شرط آنکه عمل خواهش برآورده شده باشد.

بطور کلی تمام اشکال بیان شامل نوعی کنش گفتار می‌باشد. امّا گاه سخن، **کنش گفتار مستقیم (direct speech act)** است زیرا معنی جمله و منظور گوینده باهم سازگار می‌شوند، مثل آنکه کسی بگوید: «در را ببند». اما در موارد دیگر سخن می‌تواند **کنش گفتار غیرمستقیم (indirect speech act)** باشد مثلاً چنانچه گفته شود: «می‌توانی در را ببندی؟» به ظاهر پرسش راجع به توانِ شنونده است اما در واقع و به طور مستقیم خواهش گوینده از شنونده برای انجام کاری است. برای فهم درست کنش گفتار غیر مستقیم، بنابه نظر سِرل باید نسبت به سه عامل آگاهی داشته باشیم: اول اقتضای کلام، که گوینده را مجاز می‌سازد وضعیت مناسبی برای ادای گفتار قائل شود. مثلاً اگر من ساعت طلائی نداشته باشم نمی‌توانم قول آن را به شما بدهم. دوم فحو*ای کلام یعنی وضعیتی که سخن در آن شکل می‌گیرد. فحوای کلام معمولاً ما را در تعبیر و تفسیر* سخن هدایت می‌نماید. و سوم اصل محاوره است که عبارتست از فرضیاتی که گوینده و شنونده به طور قراردادی نسبت به رابطه، نظم و حقیقت به آنها پایبند هستند. فرآیند این عناصر به شدت به استنباط* نزدیک می‌شود زیرا بیشتر آنچه منظور گوینده است، به صراحت ادا نمی‌شود. (صص ۱۸۴-۱۸۰ LT & C)

نظریه گشتاری (← زبانشناسی)

نظریه مختصه ممیز (← مؤلفه)

نظریه میدان زبانی (← نظریه جبریت زبانی)

نظریهٔ نسبیت زبانی **Linguistic Relativity**

این نظریه منسوب به بنیامین لی‌ورف، زبانشناس امریکائی است، از اینرو به آن **فرضیهٔ ورف (Whorfian hypothesis)** هم می‌گویند.

به عقیدهٔ او «هر زبان ساختی مخصوص به خود دارد و ساختمان فکری هر قومی مبتنی بر ساختمان زبانی آن قوم است و بنابر این افراد هر جامعهٔ زبانیْ نسبت به جهانْ دید خاصی دارند. خلاصه این که عکس‌العمل فکری مردم در مقابل واقعیت تا اندازه زیادی مطابق با قالب*های زبانی آنها است». مثال: برای سرخپوستان امریکائی و در برخی زبان‌های هند و اروپائی، تفاوت نگرش نسبت به مفاهیم زمان و مکان که متفاوت از هندسه اقلیدسی و منطق ارسطوئی است لحاظ می‌شود. (ص ۵۰، سش) کتاب ورف زبان، اندیشه، و واقعیت نام دارد.

نظریه نفوذ و اضطراب نفوذ

Influence and the Anxiety of Influence

«اضطراب نفوذ» از اصطلاحات حوزه نظریه‌های ادبی است که توسط هارولد بلوم، منتقد معاصر مطرح شد. این نظریه در حقیقت

بازنگری نظریهٔ پذیرفته شده‌ای بود که از دیر باز متوجه نفوذ ناگزیر نویسندگان و شعرای متقدم بر نویسندگان و شعرای نسل‌های بعد از خود بوده است. بنابراین نظریه هومر بر ویرژیل، ویرژیل بر میلتون، میلتون بر وردزورث، و وردزورث بر اسیتونس نفوذ کرده‌اند و به این ترتیب زنجیره‌ای طولانی از شعرا و نویسندگان تشکیل می‌شود که در آن هر یک تحت نفوذ پیشینیان خود قرار گرفته است.

بعدها براساس این نظریه بود که بلوم مسئله «اضطراب نفوذ» را پیش کشید. این نفوذ شامل طیف وسیعی است که در یکسوی آن «وامگیری» مستقیم قرار دارد و در سوی دیگر آن جذب مطالب و مشخصه* هائی که در آثار پیشینیان وجود دارد. بنابر نظریه بلوم، در جریان خلق شعر*، نفوذ امری گریزناپذیر است امّا در این جریان اثر شاعر متقدم به ناچار تحریف می‌شود. وی این طرز تلقی را از نفوذ هم نسبت به قرائت شعر و هم نسبت به سرودن شعر دارد.

بنابه نظریهٔ بلوم شاعر (بویژه از زمان میلتون به بعد) آن وقتی به سرودن شعر برانگیخته می‌شود که تخیّل* او در اختیار و تحت نفوذ شعر یا اشعار یک «متقدم» یا شاعر - پدر درآمده باشد. این شاعر نسبت به «شاعر - پدر» نوعی احساس دوگانه و مغایر دارد: از یکسو نسبت به او نگاهی تحسین‌آمیز دارد و از سوی دیگر تحت تأثیر آن حسّی است که فروید رابطهٔ اودیپ گونهٔ پدر - پسری می‌نامد، یعنی نسبت به سلطهٔ این شاعر - پدر بغض و حسد و کینه می‌ورزد. در نتیجه سعی می‌کند وقتی شعر پیشینیان خود را می‌خواند به طور ناخودآگاه حالتی دفاعی داشته باشد تا اقتدار و برتری خود را ثابت کند. اما حاصل این تلاش در نهایت خلق اثری است که صرفاً تصور «برتری» را عملی می‌سازد یعنی صرفاً این تصور بیهوده را که شاعر توانسته است هم از نفوذ پدر (شعر پیشینیان) رها شود و هم در عظمت از او پیشی بگیرد. بلوم در قرائت آثار بزرگانِ متقدم از شش فرآیند تحریف کننده نام می‌برد و آنها را **«نسبت‌های اصلاح‌گر»** **(revisionary ratios)** می‌نامد. او این «نسبت‌های اصلاح گر» را برحَسَبِ نظریه مکانیسم‌های دفاعی فروید تعریف می‌کند. بلوم همچنین مکانیسم دفاعی فروید را با شگردهائی برابر می‌داند که مفسران احادیث شفاهی بنی اسرائیل در قرون وسطی برای تأویل* انجیل به کار می‌گرفتند. بنابه استدلال بلوم چون نسبت‌های اصلاح گر مقوله‌هائی هستند که همهٔ ما از طریق آنها لزوماً مبادرت به خواندنِ آثار بزرگانِ پیشین می‌کنیم، تأویل و تفسیر «خلافی ناگزیر» است و هر نوع قرائتی یک خلاف یا سوء خواندن است. سوء خواندن ضعیف تلاشی محتوم به شکست برای دستیابی به معنی واقعی متن* است، حال آنکه سوء خواندن قوی، قرائتی است که در آن مکانیسم‌های دفاعی خواننده به طور ناخودآگاه اجازه می‌یابند تا از متنی که خواننده تعبیر آن را برعهده بگیرد، طرحی نو دراندازد. از آنجاکه بلوم می‌اندیشد «هر شعر نوعی سوء تعبیر از شعر والِد است». اعلام می‌کند که منتقدان ادبی جسورانه مبادرت به **نقد تعارضی** **(antithetical criticism)** می‌کنند یعنی

می‌آموزند «هر شعر را به منزلهٔ سوء تعبیر عمدیِ شاعر آن، در مقام شاعر، از شعر متقدم یا بطور کلی از شعر بدانند. پیامدهای اینگونه قرائت‌های قوی هم با آنچه به زعم شاعر منظور او بوده و هم با آنچه سوء خواندن‌های ضعیف و پذیرفته شده از شعر موجب معنی آن می‌شود، در تضاد است. بلوم در آثار خودش بسیاری از اینگونه نقدهای مخالفت‌آمیز را درباره شعرای قرن هجدهم تابحال، از شعرای رمانتیک (← رمانتیسم) تا ییتز و استیونس، به کار می‌برد. او می‌داند که طبق نظریه خودش نمی‌توانند خود از تاکتیک‌های دفاعی در برابر اضطراب نفوذ پذیری از منتقدان متقدم مصون بماند بنابراین تفسیرهای خود او نیز از شعرا و منتقدان پیشین، نوعی سوء خواندنِ ناگزیر است. ادعای بلوم آنست که سوء خواندن‌های او «گیرا» هستند و به این دلیل می‌توانند جای خود را در جریان مداوم انباشتگیِ سوء خواندن‌هائی که تاریخ شعر و نقد را حداقل از قرن هفدهم به بعد می‌سازند، پیدا کند اگرچه در طول زمان و به دلیل کاهش مستمر توان تخیّلی قوی، این انباشتگی روندی نومیدکننده دارد.

یکی از پیشروان بلوم در طرح نظریه خود کتاب بار گذشتگان و شعرای انگلیسی (*The Burden of the Past and the English Poets*) (۱۹۷۰) اثر والتر جکسون بیت بوده است. جکسون بیت در کتاب خود تاریخ تقلائی را باز می‌گوید که شعرا از سال ۱۶۶۰ انجام می‌دهند تا بر اثر بازدارنده ترس از اینکه مبادا شعرای متقدم آنها توان خلق اشعار اصیل را از آنان گرفته باشند، فائق آیند.

بلوم نظریهٔ خود را دربارهٔ خواندن و نوشتن شعر در کتاب اضطراب نفوذ (*The Anxiety of Influence*) (۱۹۷۳) ارائه کرد و سپس آن را برای متون مختلفی از اشعار بسط داد که حاصل آن سه کتاب پی در پی با عناوین نقشه‌ای برای سوء خواندن (*A Map of Misreading*) (۱۹۷۵)، قبالا و نقد (*Kabbalah and Criticism*) (۱۹۷۵) و شعر و فرونشینی (*Poetry and Repression*) (۱۹۷۵) بوده است.

نظیره‌سازی **Burlesque**

هر نوع تقلید* سُخره‌آمیز ادبی نظیره‌سازی محسوب می‌شود. در نظیره‌سازی ممکن است موضوع با اهمیّتی را به شیوه‌ای سَبُک یا سخره‌آمیز بیان کنند.

برخی از منتقدان غربی نظیره‌سازی را یک نوع ادبی (← انواع ادبی) می‌دانند که شامل نقیضه* و سُخره حماسه* می‌باشد. امّا پاره‌ای دیگر، نقیضه و نظیره‌سازی را دو نوع مستقّل ادبی به شمار می‌آورند و تنها تفاوت بین این دو را در آن می‌دانند که هدفِ نقیضه جواب به اثر مشخّص و معیّنی است حال آنکه در نظیره یک طرز فکر یا یک نگرش خاص دستاویز اثر نویسنده و شاعر قرار می‌گیرد. برای نمونه، سِروانتِس، نویسندهٔ اسپانیائی قرن هفدهم در کتاب دُن کیشوت، سنّت ادبی رمانس* را به سُخره می‌گیرَد. قهرمان کتابْ پیرمردی است در آستانهٔ شصت سالگی که با خواندن رمانس‌های قرون وسطی آنچنان دچار وهم و خیال می‌شود که خود را سلحشوری با آرمان سلحشوری و دفاع از ضعفا و حیثیّت مردم می‌پندارد. بر این اساس، برای او حوادثی پیش

می‌آید که هر یک بیش از پیش پوچی تصوّرات و آرمانهای جهان تخیّلی رمانس را در مواجهه با واقعیّتهای زندگی آشکار می‌کند و بدین‌ترتیب تمامی سنّت*های معمول در رمانس مورد استهزاء واقع می‌شود.

در ادبیّات فارسی به عنوان نمونه در این مورد می‌توان شعر* «مرد و مرکب» سرودهٔ مهدی اخوان‌ثالث را ذکر کرد. در این شعر شاعر زبان فخیم حماسه* را به کار می‌گیرد تا نشان دهد دوران قهرمانهای نترس و دلاوریهای بزرگ به سر آمده و انتظار انسانهای مفلوک برای آنکه مُنجی‌ای از سرزمینهای دور بیاید و با اعجاز آنان را از زیر بار ستم نجات دهد، بس بیهوده است زیرا قهرمان عصر بی‌قهرمانی، موجودی دروغین است که سِلاح دروغین برمی‌گیرد و بر مرکب دروغین می‌نشیند و هنگامی که به زعم خود، پا در راه نبرد و هماوردطلبی می‌نهد از دیدن سایهٔ خود دچار آنچنان وحشتی می‌شود که به قعر نیستی فرو می‌افتد. قسمتهائی از این شعر در زیر نقل می‌شود:

... گفت راوی: راه از آیند و روند آسود.
گردها خوابید.
روز رفت و شب فراز آمد.
گوهر آجین کبود پیر باز آمد.
. . . .
بشنو امّا ز آن دلیر شیر گیر پهنهٔ ناورد،
گرد گردان گرد،
مرد مردان مرد؛
که به خود جنبید و گرد از شانه‌ها افشاند،
چشم برداراند و طرف سبلتان جنباند،
رو به سوی خلوت خاموش غرّش کرد،
غضبان گفت:
- «های!
خانه زادان! چاکران خاص!
طرفه خرجین گهربفت سلیحم را فراز آرید.»
....
گفت راوی: خلوت آرام خامش بود.
می‌نجنبید آب از آب، آنسانکه برگ از برگ،
هیچ از هیچ.

نغمگی / روانی / عذوبت کلام **Euphony**

کیفیّتی است در زبان که از همنشینی و مجاورت و ترکیب اصوات نرم، روان و خوش آهنگ حاصل می‌شود. ترتیب قرار گرفتن الفاظ و کلمات در این حالت چنان است که کلمات بی‌هیچ سکته و اشکالی به روی هم می‌لغزند و زبانی نرم و آهنگین ایجاد می‌شود. به دیگر سخن، سخنور باید کلمات را چنان انتخاب کند که تک‌تک بر زبان گوینده و گوش شنونده سنگینی نکند و از اجتماع مفردات، گرانی پدید نیاید و بر ذهن شنوندگانْ نامأنوس و غریب ننماید. عوامل روانی سخن از این قرارند: کلمه نباید تنافر* حروف داشته باشد، یعنی ادای آن بر زبان دشوار نباشد. به عنوان مثال کلمهٔ «اسطقسات» در بیتی (← بیت) از خاقانی سنگین افتاده است:

علوی و روحانی و غیبی و قدسی زاده‌ام
کی بود دربند اسطقسات استقصای من

همچنین ترکیب «پنهانست» در این بیت مولانا:

دو دهان داریم گویا همچونی
یک دهان پنهانْست در لبهای وی

آمدن چند ساکن در این کلمه سنگینی ایجاد می‌کند و موجب تنافر شدیدی شده است.

استعمال الفاظ غریب و نامأنوس که دریافت معنی آنها نیاز به جستجو در مآخذ لغوی دارد، مطبوع و پسندیده نیست مثل استفاده اسدی طوسی از «آزفنداک» به معنی قوس و قزح در این بیت:

کمان آزفنداک شده، ژاله تیر
گل غنچه، پیکان، زره آبگیر

یا استفاده از کلمهٔ «انگشتال» به معنی بیمارناک و مردم ضعیف و نحیف، در این بیت ابوالعباس شاعر سدهٔ چهارم هجری است:

ز خان و مان و قرابت، به غربت افتادم
بماندم اینجا بی‌ساز و برگ و انگشتال

روانی و نغمگی لازمهٔ هر شعر خوبی است مگر آن که شاعر بنا به دلایلی چون بدسلیقگی، یا برای ایجاد تأثیری خاصّ و خنده‌آور از اصوات ناهمگون و ثقیل استفاده کند.

نغمگی همچنین موجب می‌شود تا پیش از آنکه شعر از نظر صور خیال* و صناعات بدیع* دلنشین آید، از حیث یکدستی و سلاست خوشآیند گوش واقع شود. این کیفیّت در فارسی بیشتر ناشی از کاربرد مصوّتهای بلند مثل «آ» می‌باشد. برای نمونه:

مژدهٔ وصل تو کو کز سر جان برخیزم
طایر قدسم و از دام جهان برخیزم
به ولای تو که گر بندهٔ خویشم خوانی
از سر خواجگیِ کون و مکان برخیزم

حافظ

و یا:

موجیم که آسودگی ما عَدَم ماست
ما زنده از آنیم که آرام نگیریم

اقبال لاهوری

در انگلیسی:

Dark faces pale against that rosy flame,
The mild-eyed melancholy Lotos-eaters flame,
(Tennyson / "Lotos-Eaters")

نقاب / پرسونا Persona

نقاب در لغت به معنی حجاب، پرده، آلتی به صورت حیوانات یا اشخاص که بر چهره نصب کنند و شکل حقیقی صورت خود را بدان وسیله مخفی سازند. در اصطلاح ادبیّات، نقاب، «من» اختراعی و جعلی است که داستان* و شعر* از دیدگاه او نقل می‌شود. این گوینده، شخص نویسنده یا شاعر نیست بلکه شخصیّتی است که نویسنده و شاعر خلق می‌کند تا خواننده را از زاویهٔ دید* او به جهان شعر و داستان وارد کند. برای نمونه در شعر «کسی که مثل هیچکس نیست» / فروغ فرخزاد، شاعر نقاب دختر بچّه‌ای خیالپرداز و بسیار ساده‌لوح از جنوب شهر را بر چهره می‌زند و از زبان او به بیان انتظاری شیرین می‌پردازد:

کسی میآید
کسی میآید
کسی که در دلش با ماست، در نفسش با ماست، در صدَایش با ماست
کسی که آمدنش را
نمی‌شود گرفت
دستبند زد و به زندان انداخت
کسی که زیر درختهای کهنه‌ی یحیی بچه کرده است.

و روزبه روز
بزرگ می‌شود، بزرگتر می‌شود.
کسی از باران، از صدای شرشر باران، از میان پیچ و پیچ گلهای اطلسی.
کسی از آسمان توپخانه در شب آتش بازی
می‌آید و سفره را می‌اندازد
و نان را قسمت می‌کند
و پپسی را قسمت می‌کند
و شربت سیاه سرفه را قسمت می‌کند
الخ...

در رمان* همسایه‌ها / احمد محمود، نقاب انتخابیِ نویسنده از آنِ پسرکی جنوبی و فقیر است.

در ادبیّات انگلیسی به عنوان مثال می‌توان از نقابی که جاناتان سویفت در «یک پیشنهاد سنگین و رنگین» بر می‌گزیند نام برد. نویسنده در این مقاله نقاب یک مُصلح اجتماعی را بر چهره می‌زند و برای ریشه کن کردن فقر در ایرلند پیشنهادی دال بر ذبح کودکان فقیر و فروش لاشهٔ آنها به ثروتمندان طرح می‌کند. لحن* آیرونیک (← آیرونی) این مقاله مؤیّد آن است که این پیشنهاد کاملاً مخالف عقاید و نظریات شخص نویسنده است.

در ادبیّات امریکا، رابرت فراست غالباً از اشعار خود از پس نقاب فردی دنیا دیده و سرد و گرم چشیده به جهان و به مسائل هستی می‌نگرد. شخصیت صاحبِ چنین نقابی معمولاً در لحن و در رأی* (موضع‌گیری) وی متجلّی می‌شود.

اصطلاح فرنگی «پرسونا» از زبان لاتینی مأخوذ است و آن نقابی بوده که هنر پیشگان در نمایشنامه*های قدیم برای ایفای نقشهای مختلف بر چهره می‌زده‌اند. این را بعدها **نقاب نمایشی (dramatic persona)** نامیدند.

نقاب نمایشی (← نقاب)

نقّالهٔ خدایان / امداد غیبی **Deus ex Machina**

نقّاله در لغت مؤنّث نقّال است و نقّال به معنی کسی است که چیزها را از محلّی به محل دیگر نقل کند. معنی اصطلاح لاتینی آن «خدا از راه ماشین» است. نقّالهٔ خدایان دستگاهی بود که در نمایش* یونان باستان برای پائین آوردن بازیگری که نقش الهه یا خدا را داشت به کار می‌رفت. کار این دستگاه پائین آوردن این شخصیّت* در جلو صحنهٔ نمایش* و در حضور تماشاگران بود. کاربرد این شخصیّت، یعنی شخصیّتْ خدا آن بود که از آسمان فرود می‌آمد با کفایت و روشن‌بینی خود گره‌های پیرنگ* را می‌گشود و نتیجه یا پایان یا عمل یک پیرنگ پیچیدهٔ نمایشی را به سرانجام می‌رساند.

از میان نمایشنامه*نویسان یونان باستان یوریپید از این شگرد بیشترین استفاده را کرد، امّا اشیل و سوفوکل در اغلب نمایشنامه‌های خود از کاربرد آن حذر کردند.

ارسطو در فنّ شاعری استفاده از نقّالهٔ خدایان را نفی می‌کند و می‌نویسد که گره گشائی* پیرنگ باید حاصل روند عمل داستان* در نمایشنامه باشد نه حاصل عملکرد ماشین.

در معنای عام، نقّاله خدایان اصطلاحاً در مورد هر دستگاهی که به نحو تصنّعی به حلّ مشکلات کمک کند، عطف می‌شود.

نمایشنامه‌نویسانِ جدّی معاصر از چنین دستگاهی استفاده نمی‌کنند امّا گهگاه ماشینهای مشابهی در کمدی* به کار گرفته می‌شود. برِشت و وِیل در پایان نمایشنامه **اپرای سه‌پنی** از نقّالهٔ خدایان (به بهانهٔ اعلامیهٔ ملکه ویکتوریا برای نجات مَک از حلق آویز شدن) استفاده می‌کنند.

در سنت نمایشنامه‌نویسی ایران، اخیراً پری صابری در نمایشنامهٔ یوسف و زلیخا از این وسیله استفاده کرد.

نقد ادبی **Literary Criticism**

آراء این دانشمندان بار دیگر از دوران رنسانس* نزد نویسندگان و شعرای غرب احیا گردید و نقد ادبی غرب را پایه‌ریزی کرد.

افلاطون، نخستین فیلسوفی است که نظریات جامعی در باب ادبیات و شعر* از وی باقی مانده است. دیدگاههای او به طور عمده بر سه محور استوار است: الهام* شاعرانه، تقلید* یا محاکات* و محکومیت شعر و شاعری.

ارسطو نخستین کسی است که به نقد ادبی به شیوه علمی روی آورد. آراء او که در کتاب فن **شاعری یا بوطیقای شعر** جمع‌آوری شده عمدتاً به بحث و بررسی آثار شعرای یونانی می‌پردازد. در این رساله ارسطو راجع به مفاهیمی چون تقلید (گرته برداری)، شگردها و صناعات، زبان، وحدت*ها و سایر عناصر تراژدی، حماسه*، و کمدی* بحث می‌کند.

هوراس، اندیشمند روم باستان در کتاب هنر **شاعری** (Ars Poetica) بیشتر در مسائل مربوط به صورت شعر مثل زبان، حقیقت‌نمائی*، و حسن تناسب* اظهار نظر می‌کند.

لانگینوس، دیگر فیلسوف روم باستان در رساله بر رفعت (On the subline) رویکردی متمایل به صورتگرائی دارد و اعتلای شعر را ناشی از اعتلای زبان می‌داند. اما در عین حال بین دو نوع اعتلای حقیقی و کاذب تفاوت قائل می‌شود: اعتلای حقیقی ناشی از اندیشه بلند است که در زبان متعالی تبلور می‌یابد (نظریه صورت یا فرم* و محتوا)، اما اعتلای کاذب فقط ظاهر متعالی دارد. مفاهیم مورد بحث لانگینوس بیشتر متوجه انواع مجاز* و استعاره* و تقلید می‌باشد. نقد او در حقیقت نوعی نقد عملی* به شمار می‌آید و مبانی آن جنبه زیبائی شناسیک* (← زیبایی‌شناسی) دارد.

نفوذ آراء هوراس در دوران رنسانس* بواسطه کتاب هنر شاعری گرایشات نقد ادبی این دوران را شکل بخشید. نقد دوران رنسانس که در انگلستان در دوره کلاسیسیسم* و نوکلاسیسیسم* ظهور کرد، هر دو عنصر زیبائی و ارشاد را ملاک ارزیابی‌های هنری قرار می‌داد.

(به HPOFLC رک)

رویکردهای نقد ادبی از زمان جنگ جهانی اول تاکنون در غرب تقریباً به ترتیب زیر بوده است:

دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۲۰ صورتگرائی روسی*.

دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۳۰ نقد نمونه ازلی یا کهن الگوئی* (فانا).

دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۴۰ نقد نوین*، پدیدارشناسی*، و سبک‌شناسی*.

دهه ۱۹۶۰ نقد ساختگرائی*، شکل‌های جدید نقد فمینیستی*.

دهـــــه ۱۹۷۰ اضـــطراب نـــفوذ*، شالوده‌شکنی*، تـحلیل گـفتمان*، شکـلهای نقد خواننده محور*، نظریه دریافت*، نشانه شناسی*، نظریه کنش گفتاری*.

دهه ۱۹۸۰ نقد مـبتنی بـر منطق مکـالمه* تـاریخ‌گرائـی نـوین*، مـطالعات فـرهنگی (← تاریخ‌گرائی نوین).

از دهه ۱۹۷۰ مجموعه‌ای از رویکـردهای نقد ادبی را به دلیل اشتراکاتی که دارند تـحت عنوان کلی نقد پساساختگرائی* می‌نامند.

نقد تخیلی **Mimetic Criticism**

در نقد تخییلی (← تخییل) اثر ادبی به عنوان محاکات* و بازآفرینی جهان واقع و زنـدگی انسان مورد بررسی قرار می‌گیرد. در این نوع نقد ادبی* نخستین معیار سـنجش، شـناختِ میزان نزدیکیِ اثر با حقیقت چـیزی است کـه نشان می‌دهد یا باید نشان بدهد.

نقد تخییلی ابتدا در آثار افـلاطون و ارسـطو مطرح شـد و امـروزه یکـی از مشـخصّه‌های نظریات مدرن در نقد خواننده محور* در باب رئالیسم* ادبی به شمار می‌آید.

نقد تعارضی (← نظریه نفوذ و اضطراب نفوذ)

نقد خواننده محور **Reader_Response Criticism**

در این رویکـرد هـمانگونه کـه از عـنوان آن بـــرمی‌آید، اثـــر ادبـــی بـــرحسب پـــاسخ و عکس‌العملی کـه در خـوانـنده بـرمی‌انگـیزد مورد داوری قرار می‌گیرد. در نـقد خـوانـنده محور تأکید عمده بـر جـریان قـرائت مـتون (← متن) است. تأکید بر جریان قرائتِ مـتن بین بسیاری از اشکال جدی قـرائت ادبـی در اروپا و امریکا مشترک است ولی نقد خواننده محور عمدتاً در دهه ۱۹۶۰ رایج گردید.

منتقدان پیرو نقد خواننده محور، به جـای دنباله روی از مواضع سنتی (← سنت) که اثر را مجموعه‌ای از معانی ثابت می‌داند، تـوجه خـود را مـعطوف فـعالیت مـداوم ذهـن و واکنش‌های خواننده در حین خـوانـدن مـتن نمودند. در این تغییر نگاه آنچه پیش از اینها جزء مؤلفه*های درونی اثر تلقی می‌شد (مثل پیرنگ*، شـخصیت*، سـبک*، سـاختار* و معنی) در فرآیندی حل می‌شود که در درجـه نخست انـتظارات و قـانون گـریزی، تأخـیر، رضایت و بـازسازی انـتظارات را در جـریان تجربیات خواننده دربرمی‌گیرد.

آن دسته از پیروان نقد خواننده مـحور کـه بدنبال مبانی نظری در رویکرد خود هستند بر این عقیده‌اند که معانی متن حاصل تـولید یـا خــلاقیت خــوانــنده‌ای مشـخص است. از ایـنروست کـه هـمه خـوانـندگان نسـبت بـه «درستی» هیچ متنی چه در سطح زبانشناسیک (← زبانشناسی) و چه در سطح هنری اتـفاق نظر ندارند. اختلاف این منتقدان در سه مورد است: اول: چه عواملی واکنش‌های مـختلف خـوانـندگان را شکـل مـی‌بخشد؟ دوم: حـد فاصل بین آنـچه مـتن بـصورت عـینی ارائـه می‌کند و واکنش شخصی خواننده نسبت بـه متن درکجا تعیین می‌شود؟ و در نتیجه این دو اختلاف، مورد سوم مطرح می‌شود: متن تا چه حـد مـی‌توانـد واکـنش‌های خـوانـندگان را محدود یا کنترل کند به طوری که مـا مـجاب شویم مسئله‌ای به نام «قرائت نـادرست» را از اصل انکار کنیم زیـرا نـمی‌توانـیم نسـبت بـه قـرائت واحـدی بـه عـنوان بـرداشت درست مطمئن باشیم.

آنچه در زیر می‌آید خلاصه‌ای است از انواع رایج‌تر نقد خواننده محور: ولفانگ آیزر، منتقد آلمانی **تحلیل پدیدار شناختی (phenomenological analysis)** را که رومان اینگاردن پیشنهاد کرد توسعه داد اما بجای آنکه مثل اینگاردن خود را محدود به توصیف قرائت در سطح کلی نماید، نظریهٔ خود را برای تحلیل شماری از آثار مشخص بویژه در زمینهٔ ادبیات داستانی* منثور به کار برد. از نظر آیزر متن ادبی بمنزلهٔ محصول عمل هدفمند نویسنده تا حدودی بر واکنش‌های خواننده اثر دارد اما چون همیشه خلاءها یا عوامل نامعینی باقی می‌گذارد، به خواننده اجازه می‌دهد تا آن خلاءها را با مشارکت خلاق خود پر کند. از اینرو فرآیند قرائت تبدیل به تجربه‌ای می‌شود که دائماً در حال تکامل است و در این تکامل درگیر حالتهای انتظار، ناکامی، بازپس نگری، دوباره سازی و رضایت می‌شود. بر این اساس آیزر بین خواننده پنهان یا مستتر و خواننده واقعی تفاوت قائل می‌شود. **خواننده پنهان (مستتر) (implied reader)** الگو یا نمونه‌ای است که متن در جهت واکنش او ساخته می‌شود اما او نیز در خلق معنی مشارکت می‌کند و وظیفهٔ «ایجاد پیوستگی» را برعهده می‌گیرد. خواننده پنهان ممکن است فعال یا منفعل باشد. **خواننده حقیقی (actual reader)** برعکس، تصاویر ذهنی را در حین خواندن دریافت می‌کند. اما این تصاویر (← تصویر) ممکن است بطرز اجتناب ناپذیری تحت تأثیر دانش و تجربیات وی یا بواسطهٔ تصاویر دیگری که خودبه متن می‌افزاید دستخوش تغییر شوند. این دو خوانندهٔ فرضی در اصل یک نفر هستند در دو قالب و با دو شیوه متفاوت برخورد نسبت به متن که ناشی از دو سطح متفاوت از آگاهی است. در هر دو مورد فرآیند وقوف خواننده هم چهارچوب‌های کلی اثر را می‌سازد (که ما آن را معمولاً حاصل مؤلفه‌های عینی اثر می‌دانیم) و هم انسجام* و وحدت* اثر را بوجود می‌آورد. در نتیجه، متون ادبی همواره راه را برای طیف وسیعی از معانی احتمالی باز می‌گذارند.

نقد ساختگرا*ی فرانسوی به تعبیر جوناتان کالر در اصل نوعی «نظریهٔ قرائت» است که به «تعیین و معرفی شیوه‌ای که ما برای اتخاذ معنی از متن به کار می‌گیریم» می‌پردازد. چنین رویکردی در نقد همانگونه که کالر در کتاب خود نشان می‌دهد بر قواعد، رمزها و سنت‌هائی انگشت می‌گذارد که توسط خوانندگانِ اهل نظر بطرزی قابل فهم و ضمنی یکدست می‌شوند تا در خدمتِ شکل‌گیری تجربهٔ آنها از قرائت متن درآید و بدین وسیله بطور نسبی در فعالیت خلاق آنها در جریان تأویل* متن مشارکت جویند. اما رولان بارث، منتقد ساختارگرا، در نظریه‌های بعدی خود حالتی از قرائت را پیشنهاد می‌کند که برای متن امکان بی‌نهایت معنی را فراهم می‌سازد. و نهضت* پسا ساختارگرا*ی شالوده شکن (← نقد شالوده‌شکنی) نظریه‌ای را برای قرائت ارائه می‌دهد که با واژگون سازی دیدگاه ساختارگرایان مبنی بر آنکه تأویل تا حد زیادی توسط رمزهای ادبی و زبانشناسیک (← زبانشناسی) در متن کنترل می‌شود، قرائتی خلاق را از متن پیشنهاد

می‌کند که بموجب آن هر متنی عرصهٔ بازی تأخیرها و تفاوت‌هائی است که موجب خلق معانی بیشمار، متناقض و در عین حال نامعین می‌گردد.

طرفداران امریکائیِ نظریهٔ خوانندَه محور با رد نظر منتقدان نو (← نقد نو) در مورد خودکفا بودن متن، واکنش‌های خوانندگان را ملاک قرار می‌دهند. در عین حال آنها بین خود نسبت به عوامل شکل دهندهٔ این واکنش‌ها اختلاف نظر دارند. دیوید بلیچ در کتاب نقد شخصی (*Subjective Criticism*) (۱۹۷۸) با استناد به مشاهدات خود در کلاس نشان می‌دهد که هر نوع قرائت «غیرشخصی*» از متن در نهایت مبتنی بر واکنشی می‌شود که متن آن را تعیین نمی‌کند بلکه از یک «فرآیند شخصیِ» نشأت گرفته از شخصیت فردی خواننده تأثیر گرفته است. نورمان هلند هم با توسل به نظریات فرویدی (نقد روانکاوانه) ادعا می‌کند همانطور که موضوع اثر ادبی فرافکنی آمال و آرزوهائی است که هویت خاص مؤلف آن را می‌سازد و خود زاییدهٔ نیازها و مکانیسم‌های ناخودآگاه دفاعی مؤلف است، واکنش «شخصی» خواننده نیز نسبت به موضوع اثر، حاصل نوعی تعامل بین آمال و تخیلات مؤلف و انتظارات و تخیلات برآورده شده‌ای است که هویت خواننده را می‌سازد.

در این جریان دوطرفه و فعال، خواننده محتوای تخیّلی راکه وی از مطالب قابل قبول سیستم دفاعی‌اش گرفته تبدیل به وحدت یا کلیّتی معنی دار می‌کند که تفسیر* خاص خواننده را از آن متن تشکیل می‌دهد. از اینرو هیچ معنی مورد توافقی برای اثر وجود ندارد: دو خواننده تنها تا حدی بر تعبیر یکسانی از متن توافق دارند که «مضامین هویتی» آنها در حدی شبیه یکدیگر باشند بطوری که بازآفرینی متن را مطابق با واکنش‌های مشخص هر یک ممکن سازد.

هارولد بلوم نیز در نظریهٔ قرائت خود از دیدگاههای روانکاوانه بهره می‌جوید و با تأسی به برداشت فروید از مکانیسم‌های دفاعی در برابر افشاگری ضمیر خودآگاه نسبت به امیال سرکوب شده، فرآیند قرائت را بعنوان استفاده از این مکانیسم‌ها در برابر تأثیر گذاری یا خطری که آفرینندهٔ متن برای استقلال تخیّلِ خواننده ایجاد می‌کند، تلقی می‌نماید. بلوم با این استدلال مدعی می‌شود که هر قرائتی... بطور کلی قرائت نادرست است؛ تفاوت در واقع فقط برسر میزان این نادرستی است.

استانلی فیش طرفدار چیزی است که خود **سبک‌شناسی تلقینی (affective stylistics)** می‌نامد. وی در آثار اولیه‌اش قرائت را به عنوان فعالیتی نشان می‌دهد که توالی مکانی بین کلمات چاپ شده را به یک جریان زمانیِ تجربه‌مند در خواننده «آگاهی» که **«توانش ادبی»** **(literary competence)** را کسب کرده باشد. بدل می‌کند. خواننده در پیگیری متن چاپ شده با چشم‌هایش به مواردی برمی‌خورد که چشم‌هایش تنها با دیدن کلمات اول، دوم، یا سوم و در هربار ایست بر روی هر یک از این کلمات، کلمات آینده و مطالب قبلی را می‌فهمد. شاید این پیش بینی درست از آب در نیاید اما به نظر فیش چون «معنی یک

سخن» قطعی و ثابت نیست و حاصل «تجربهٔ» خواننده است و خطای خواننده جزئی از تجربه‌ای است که زبان مؤلف فراهم آورده است، پس این خطاها بخش اصلی معنی متن می‌باشد.

ادعای پیشین فیش توصیفِ فرآیند عامل از قرائت مؤثر متونِ ادبی را دربرمی‌گرفت. اما او در نوشته‌های بعدی‌اش مفهوم «**اجتماعات تأویلی**» (interpretive communities) را پیش کشید که هر یک از اعضائی تشکیل شده که «مشی» مشترکی در نوعی قرائت خاص یا «مجموعه‌ای از دریافت‌های اجتماعی» دارند. در نتیجه حالا دیگر فیش نظریه سبک‌شناسی* تلقینی خود را که پیش از این اصرار داشت خوانندگان به کار بگیرند، تنها یکی از صورت‌های بسیار متنوع تفسیر به شمار آورد. بنابه عقیدهٔ فیش هر مشی اجتماعی در واقع تمام مشخصه*های ظاهراً محسوس متن و «مقاصد، گوینده‌ها، و مؤلفان» راکه ما از متن استنتاج می‌کنیم، خلق می‌کند. نتیجه آنست که هیچ «قرائت کاملاً درستی» از هیچ متنی وجود ندارد. اعتبار هر قرائت هر چقدر هم برای خواننده روشن و مسلّم باشد، باز به گمانه زنی‌ها و خط مشی‌هائی ارتباط دارد که تصادفاً بین قرائت او با قرائت سایر اعضای یک «اجتماع تأویلی» مشترک است.

از دههٔ ۱۹۸۰ که تمایل به لحاظ کردن عوامل فرهنگی و سیاسی در بررسی ادبیات رشد یافته، منتقدان خواننده محور برآنند تا هر قرائت خاص را در بستر تاریخی خود جای دهند و نشان دهند عکس‌العمل‌هائی که تعبیر و ارزشیابی اثر را بوجود می‌آورند تا چه حد تحت تأثیر موضع‌گیری‌های فردی نژادی، طبقاتی اجتماعی، و جنسی قرار دارند.

نقد روانشناختی **Psychological Criticism**

پیروان نقد روانشناختی اثر ادبی را در درجهٔ اول بیان حالت ذهنی و شخصیت فردی نویسندهٔ آن می‌دانند. این رویکرد از اوایل قرن نوزدهم و در نتیجهٔ رویکرد بیانگری (← نقد بیانگری) رمانتیسم* پدید آمد که جایگزین نظرات تقلیدی و عمل‌گرای پیش از خود بودند. در سال ۱۸۲۷ توماس کارلایل گفت سؤال رایج «از جانب بهترین منتقدان زمان» عمدتاً از جَنَمی روانشناسیک برخوردار است و بناست با کشف و ترسیم طبیعت خاص شاعر از روی شعر*ش پاسخ داده شود.

در دوران رمانتیک ما شاهد عمل به هر سه شیوه در نقد هستیم که همگی بر این فرض استوارند که اثر ادبی با ویژگی‌های عاطفی و ذهنی مؤلف آن برابر است. این سه شیوه عمل عبارتند از:

۱ـ اشاره به شخصیت مؤلف برای توضیح و تفسیر* اثر ادبی.

۲ـ اشاره به آثار ادبی برای ساختن شخصیت* زندگینامه*ای مؤلف.

۳ـ حالت قرائت اثر ادبی مخصوصاً به عنوان روشی برای تجربهٔ ذهنیت یا ضمیر شاخص نویسنده آن. حتی می‌بینیم که جانِ کِبِل (Jhon Kebel) در سلسله سخنرانی‌هایش که پس از ده سال در ۱۸۴۴ با عنوان در باب نیروی شفابخش شعر منتشر شد نوعی نظریهٔ ادبی کامل و پیش فرویدی را مطرح کرد. به ادعای کِبِل «شعر بیان غیر مستقیم.... بعضی

احساسات لبریز شده یا ذوق غالب، یا احساسی است که رهائی بیواسطه آن تا حدی سد شده است». این ممانعت به دلیل احساس شرم و کتمان نویسنده بر او تحمیل می‌شود. کشمکش* بین این نیاز به ابراز منَویات قلبی خود و اجبارِ بازدارندهٔ این ابراز، با توانائی شاعر در «رهاسازی شفابخش احساسات پنهان و بی‌ضرر ذهنی» در اثر ادبی با «پوشش‌های خاص.... عواطف آتشین ذهن» متجلّی می‌شود. «این حالت مبدل از خود بیانگری به عنوان شیر اطمینان عمل می‌کند که مانع از دیوانگی فرد می‌شود». در دوران حاضر بسیاری از منتقدان به استثناء پیروان مکاتبی چون شالوده شکنی* و ساختگرائی* در مباحث ادبی اشاره‌هائی هر چند مختصر و گذرا به روانشناسی نویسنده می‌کنند.

نقد روانشناختی تحلیلی

Psychoanalytic Criticism

از دهه ۱۹۲۰ نقد روانشناختی تحلیلی براساس دیدگاههای زیگموند فروید (۱۹۳۹ـ۱۸۵۶) پدید آمد. فروید در ابتدا نوعی روانشناسی پویا را برای تحلیل و درمان بیماری‌های عصبی پایه ریزی کرد. اما بعدها اصول این نوع روان درمانی را برای توضیح تاریخ تمدّن در سایر حوزه‌ها مثل اسطوره*، جنگ، دین و ادبیات به کار برد. به عقیده فروید ادبیات و هنر بطور کلی تجسّم آرزوهای برآورده نشده انسان است که در مواجهه با موانع بیرونی مجال ظهور پیدا نمی‌کنند. این آرزوها که عمدتاً منشأ جنسی دارند درگیر کشمکش* با «ممیّزی» معیارها و موانع اخلاقی و اجتماعی می‌شوند و به ضمیر ناخودآگاه هنرمند رانده می‌شوند اما همان «ممیزی» به این آرزوها اجازه می‌دهد تا به شکل‌های تحریف شده اما قابل تطبیق با انگیزه‌ها و اشیاء واقعی، در عالم خیال ارضاء شوند. مکانیسم‌های اصلی که تغییر شکل این آرزوهای ناخودآگاه را ممکن می‌سازند از اینقرارند: ۱ ـ **انقباض (condensation)**: حذف بخش مادی ضمیر ناخودآگاه و ترکیب عناصر ناخودآگاه در هویتی واحد. ۲ ـ جابه‌جائی*: جانشینی تمایلی ناخودآگاه برای تمایلی که مورد قبول ذهن خودآگاه است. ۳ ـ نماد*گرائی: نمایش محسوسات امیال عمدتاً جنسی و رانده شده بصورت محسوسات امیال غیرِ جنسی که با آنها در تجربهٔ مقدماتی مرتبط هستند. اوهامِ تغییر شکل یافته که برای ضمیر خودآگاه شناخته شده هستند محتوای «بارز» رویا یا اثر ادبی را تشکیل می‌دهند، و آرزوهای ناخودآگاهی که در شکل تحریف شده به رضایت شبیه است، محتوای «نهفته» آن را می‌سازند.

همچنین بنابه نظریه فروید، در ضمیر ناخودآگاه هر فرد رسوباتی از مراحل پیش از تولد و پیش از رشد روان جنسی باقی می‌ماند که اگرچه تحت الشعاع مراحل دیگر رشد واقع شده‌اند، بصورت عناصری «تثبیت شده» در ناخودآگاه انسان بزرگسال باقی می‌ماند. بعداً وقتی در دوران بزرگسالی این رسوبات و آرزوهای رانده شده توسط محرکی برانگیخته می‌شوند باعث بیداری رویاهائی می‌گردند که احساس رضایتی نظیر آنچه کودک از ارضاء آن میل و آرزوی رانده شده در کودکی و طفولیت کسب می‌کند ایجاد

مـی‌نماید. کـار عـمده مـنتقد روانشـناسی تـحلیلی از آن جـهت بـا روانکـاو درمـانگر موازی است که هر دو در صدد آشکار سازی محتوای حقیقی اثر ادبی و تأثیر آن بر خواننده از رهگذر ترجمهٔ عناصر آشکار اثر به تعیین کننده‌های ناخودآگـاهی هـستند کـه مـعانی فروخفته آن اثر را مـی‌سازند. در عـین حـال فـروید ادعـا مـی‌کند کـه هـنرمندان بـا شخصیت‌های نـوروتیک در اسـاس تـفاوت دارند زیرا هنرمندان از قدرت **تـصفیه‌کـردن** یـا **پـالودن (sublimate)** بـرخـوردارنـد. یـعنی می‌توانند انگیزه‌های غریزی و جـنسی خـود رابه اهداف والاتر و غیر جنسی تغییر دهند و توان آن را دارند که ارضای آرزوهای خیالی خود را بـه صـورت مشـخصه‌های بـارز اثـر هـنری بـه گـونه‌ای بسـط دهـند کـه عـناصر شخصی آن را یا مخفی سازند یا پاک کنند تا بـدین تـرتیب بـتوانـند بـه آرزوهـای نـهفتهٔ مخاطبان خود نیز جامهٔ عمل بپوشانند. نتیجهٔ این کار آنست که نه تنها به هنرمند مجال داده می‌شود حداقل بر کشمکش‌های فردی خـود فائق آید بلکه مـخاطبان هـنرمند نـیز امکـان تسکین آرزوهای ناخودآگاه خود را می‌یابند. به ایـن دلیـل، بـر خـلاف رویـا و اخـتلالات عـصبی، ادبـیات و هـنر مـمکن است بـرای هنرمند دریچه‌ای بسوی واقعیت بگشاید. این توانائی را فروید «نبوغ» می‌نامد که روانکاوان توضیحی برای آن ندارند.

به ادعای فروید بسیاری از بینش‌های او در آثار ادبی بزرگ نظیر هملت، مکبث، شاه لیر، و رویای نیمه شب تابستان پیش بـینی شـده‌انـد و خـود را بـصورت پـدیده‌هائی چـون عـقده اودیپ (Oedipus Complex) بروز داده‌اند.

یکی از جملهٔ پیروان نظریه‌های فروید کـه در عین حال تغییرات اساسی در نظریه وی داد کارل یونگ است. یونگ بجای تأکید بر ضمیر ناخودآگاه فردی، بر **ناخودآگاه قومی (collective unconscious)** انگشت می‌گذارد و آن را عامل پـیدایش صـورت‌های ازلی (archetype) * می‌داند که در ادبیات و هنر متجلی می‌شوند. از نظر یونگ در ادبیات نـیز مـانند اسـطوره* الگوهای مـعینی دائـماً تکـرار مـی‌شوند کـه ریشه در ناخودآگاه جـمعی دارنـد. نـظریات یونگ نقد کهن الگوئی* را بنیان نهاد.

یکی از پدیده‌های غالب پس از رواج نـظریه‌های سـاختگرائـی* و پسا سـاختگرائـی* احـیای نظریات فروید و تأثیر آن بر بسیاری از مکاتب نقد ادبی* بود. از جمله این تأثیرات، طرح نظریهٔ «اضطراب نفوذ»* توسط هارولد بلوم است.

یکی دیگر از پیروان تأثیر گذار فروید، ژاک لاکان (Jacqiue Lacan) است که وی را «فروید فرانسوی» می‌نامند. لاکان نظریهٔ زبانشناسی* سوسور را برای توضیح فرآیند دلالت سازی به کار برد. وی می‌گوید «ضـمیر نـاخودآگـاه ساختمانی نظیر زبان» دارد. لاکان دیدگاههای فروید را نسبت به مراحل ابتدائی رشد جنسی ـ روانی و تشکیل عقده ادیپ توسعه داد و آن را در تعریفی تازه بعنوان تمایزی بین مرحلهٔ پـیش زَبـانی کـه وی «تـخیلی» (imaginary) می‌نامد و مرحلهٔ پس از اکـتساب زبـانی کـه «نمادین» خوانده می‌شود، بازسازی کرد.

در این نظریه، در مرحلهٔ تخیلّی هـیچ حـد فاصلی بین فاعل و مفعول یا خود و دیگـران وجود ندارد. اما وقتی وارد مرحله نـماد*ین

می‌شویم فاعل ـ کودکِ نظام ارثی، تفاوت‌های زبانی را جذب می‌کند و بواسطهٔ آن یاد می‌گیرد «جایگاه» پیش تعیین شده را در تقابل‌های زبانی مثل مرد و زن، پدر و پسر، و مادر و دختر قبول کند. این قلمرَو نمادین زبانی در نظریهٔ لاکان قلمرو حاکمیت قانون پدر است که در آن «نرینگی» (phallus) به مفهومی نمادین «دالی ممتاز» است که در خدمت به استقرار حالتی برای تمام دال‌ها می‌باشد. لاکان به شیوه‌ای موازی نظریات فروید را از کارکرد ذهنیِ تشکیل رویا به اصطلاحات متنیِ بازی دال‌ها ترجمه می‌کند و مکانیسم‌های دفاعی و تحریف کننده در نظریه فروید را به مجاز* های زبانی تبدیل می‌نماید. بر اساس دیدگاههای لاکان تمام فرآیندهای بیان و تفسیر زبانشناسیک که بوسیله «تمایل» به شیئی‌ای (موضوعی) گم گشته و دست نیافتنی برانگیخته می‌شوند، بطور توقف ناپذیری در امتداد زنجیره‌ای از دال‌های ناپایدار حرکت می‌کنند بدون آنکه امکان آرام گرفتن در حضور یا در مدلول ثابتی را داشته باشند. در واقع لاکان بجای «آرزو» بر «خواسته» که انگیزه‌ای به جانب آینده است، انگشت می‌نهد. نظریه‌های لاکان در مورد مرحلهٔ «نرینه محوری» (phallocentric) در زبان نمادین، الهام* بخش بسیاری از نظریه‌های نقد فمینیستی* فرانسوی گردید.

نقد زنانه (← نقد فمینیستی)

نقد ساختگرا (← نقد ساختگرایانه)

نقد ساختگرایانه / ساختگرا

Structuralist Criticism

پیروان این نوع نقد، اساس رویکرد خود را بر یافته‌های زبانشناسی* فردینان دو سوسور و مردمشناسی لوی اشتراس نهادند در ابتدا، ساختگرائی توسط لوی اشتراس و دیگر نویسندگان دهه‌های ۵۰ و ۶۰ به دیگر حوزه‌های علوم اجتماعی و علوم انسانی بسط یافت و در صدد برآمد تا برای تمام پدیده‌های فرهنگی و اجتماعی از اسطوره*ها گرفته تا ادبیات، تبلیغات... مد لباس و الگوهای حُسن تناسب* در اجتماع توضیحی بیطرفانه و عینی* داشته باشد.

با این گرایش، ساختگرایان این پدیده‌ها را بعنوان ساختار*ی دلالت گر می‌نگرند یعنی بمنزلهٔ مجموعه‌ای از دال*ها که برای اعضای یک فرهنگ خاص، مجموعه دلالت‌های خاصی در پی دارد. سپس می‌خواستند با ارجاع به نظام بسترسازی که ارتباط بین عناصر دلالت گر و قوانین ترکیب آنها را دربر دارد، چگونگی کسب این دلالت‌های فرهنگی را توسط پدیده‌ها، و ماهیت این دلالت‌ها را توضیح دهد. پدیده‌های ابتدائی فرهنگی چون عناصر زبانشناسیک در زبانشناسی سوسور، حقایق عینی نیستند که بتوان آنها را بواسطهٔ خصوصیات ذاتی‌اشان شناسائی کرد، بلکه مدخل‌های مطلقاً «ارتباطی» اند به این معنی که هویت آنها بعنوان نشانه، بواسطه ارتباطشان با تفاوت‌ها و تقابل‌های دوگانه‌ای که با سایر عناصر در درون نظام فرهنگی دارند، به ایشان داده شده است.

توجه نخست ساختگرایان معطوف به جوهر فرهنگ (langue) است نه تظاهرات بیرونی آن (parole) یعنی بجای پرداختن به

یک پدیده خاص فرهنگی، ایشان بدنبال دستیابی به ساختار، مؤلفه*ها و قوانینی هستند که بر دلالت آن پدیده‌ها حکومت می‌کند.

در نقد ادبی، ساختگرایان ادبیات را بمنزلهٔ نظامی با قوانین ثانویه نسبت به نظام زبانی تلقی می‌کنند زیرا از نظر اینها، زبان بعنوان واسطهٔ بیانی ادبیات، خود دارای قوانینی اولیه می‌باشند و باید آن را بر طبق اصول نظریهٔ زبانشناسیک تجزیه و تحلیل کرد. منتقدان ساختگرا غالباً مفاهیم مختلف زبانشناسی را در تحلیل متن به کار می‌گیرند، مفاهیمی چون تمایز بین سطوح واجی (phonemic) و صرفی (morphemic) یا بین روابط جانشینی (paradigmatic) و همنشینی (syntagmatic) در ساختمان جملات، بعضی منتقدان، ساختار متن ادبی را براساس الگوی نحو* در جمله خوش ساخت تحلیل می‌نمایند. کار اصلی ساختگرائی ادبی آنست تا توضیح دهد چگونه خوانندهٔ اهل قادر است با انگشت گذاردن بر سنت*ها و قوانین ادبی ترکیب که بطو ناخودآگاه توسط چنین خواننده‌ای فراگرفته شده به متن* معنی بدهد. هدف غائی ساختگرایان کلاسیک آن بود تا به شیوه‌ای شبه علمی دستور زبان ناپیدائی راکه بر قالب‌ها و معانی تمام تولیدات ادبی حکومت می‌کند، آشکار سازند. از حیث ماهیت، در نقد ساختگرائی برخلاف نقد محاکاتی* که ادبیات را تقلید* یا محاکات* واقعیت می‌داند، یا نقد بیانی* که ادبیات را در درجهٔ نخست بازتاب احساسات و روحیات یا تخیلات خلاق مؤلف آن تلقی می‌کند، یا هر نقد دیگری که ادبیات را پدیده‌ای می‌داند در ارتباط با جهانی بیرون از متن، متن ادبی را جهانی خودکفا و مستقل تعریف می‌کند که معنی و دلالت‌های آن از دل مناسبات کلمات و جملات متن استخراج می‌شود و به مدلول‌هائی در همین جهان ارجاع می‌کند.

بطور خلاصه می‌توان ویژگیهای نقد مبتنی بر رویکرد ساختگرایانه را به شرح زیر برشمرد:

۱ـ از منظر ساختگرایان هر اثر ادبی تنها یک متن است یعنی حالتی از نوشتن که توسط بازی عناصر شاکله و بر طبق رمز*ها و سنت‌های خاص ادبی تشکیل شده است.

۲ـ مؤلف یا فاعل حق بیان هیچ فکر یا غرض شخصی را بعنوان منشأ و تولید کننده اثر ندارد. برعکس این «خود» آگاه بعنوان ترکیبی قلمداد می‌شود که در آن تمام سنت‌ها، رمزها، و قوانین ترکیب و زبانِ از پیش آماده شده و غیرشخصی* امکان بروز در ساختِ متن خاصی را پیدا می‌کنند. اینجاست که رولان بارث ادعا می‌کند نویسنده مرده است.

۳ـ ساختگرائی جای نویسنده را با خواننده بعنوان نماینده محوری در نقد عوض می‌کند. اما این خواننده قدیمی هم بعنوان فردی آگاه، هدفمند، و با احساس در فعالیت غیر شخصیِ «خواندن» یا «قرائت» حل می‌شود و آنچه می‌خوانَد متنی نیست که مشحونِ به معنی باشد، بلکه نوشتار* (ecriture) است.

از دهٔ ۱۹۹۰، کاربرد متعصبانه شیوه‌های ساختگرائی عمدتاً در دو حوزه ادامه یافته است: تحلیل معنی شناسیکِ (← معنی‌شناسی) پدیده‌های فرهنگی و تحلیل

ساختارهای محدود فرمالیستی (← صورتگرائی روسی) که در ترکیبات و انواع مختلفشان در ژانر* رمان*، پیرنگ* را می‌سازند. اما در اواخر دهۀ ۱۹۶۰ تعهد کلی ساختگرایان جایگاه محوری خود را به شالوده شکنی* و سایر حالت‌های پسا ساختگرائی* داد که ادعاهای علمی ساختگرائی را مورد حمله قرار دادند و نگرش آن را از معانی ادبی بعنوان آنچه بواسطۀ مجموعه‌ای از رمزها و سنت‌های تغییرناپذیر دگرگون کرد. این تغییر تا حد زیادی مدیون نوشته‌های رولان بارث می‌باشد.

وی در نوشته‌های اولیه‌اش نظریۀ ساختگرائی مبتنی بر زبانشناسی سوسور را بسط داد و آن را به بسیاری از جنبه‌های فرهنگی نیز تعمیم داد. در نوشته‌های بعدی، بارث با ترک آرمان علمی ساختگرائی، بین دو نوع متن تفاوت قائل گردید: **متن خواندنی یا بسته (readerly text)** و **متن نوشتنی یا باز (writerly text)**. متن خواندنی مثل رمانهای رئالیستی آنست که می‌خواهد با اصرار بر معانی خاص، تفسیر بسته را تحمیل کند. اما متن نوشتنی آنست که با هدف قرار دادن «کهکشانی از دال‌ها» خواننده را بر آن می‌دارد تا خود در حینِ خواندن، متنِ خویش را بر طبق مجموعه‌ای از رمزها (نه یک رمز خاص) بنویسد (← متن / نوشتار). صورتگرایان روسی و بویژه رومن یاکوبسن از پیروان ساختگرائی می‌باشند.

نقد فمینیستی (زن محور) **Feminist Criticism**

نقد فمینیستی (زن محور) پس از دو قرن تلاش که زنان غرب برای کسب حقوق فردی و اجتماعی خود انجام دادند به عنوان رویکردی آگاهانه در دهۀ ۱۹۶۰ پدید آمد. ریشۀ آن را می‌توان در آثاری چون پشتیبانی از حقوق زنان (*A Vindication of the Rights of Women*) *(1792)*، به قلم مری ول استون کرافت یکی از پیشگامان سرشناس این نوع نقد و در نوشته‌های ویرجینیا وولف، نویسنده انگلیسی یافت. آثار تحلیل ویرجینیا وولف عمدتاً دربارۀ نویسندگان زن و درباره ناتوانی‌های فرهنگی، اقتصادی و آموزشی زنان در جوامع مردسالاری است که مانع از به کارگیری استعدادهای زنان می‌شوند.

نقد جدی‌تری نیز در فرانسه از رهگذر کتاب جنس دوم (*The Second Sex*) سیمون دوبوار به جریان افتاد. نویسنده در این کتاب طی سلسله مقالاتی به نقد تعریف فرهنگی از زن به عنوان مفعول منفی یا موجودی دیگر و ثانوی نسبت به مرد که «فاعل و نماینده بشریت» به شمار می‌آید می‌پردازد. کتاب مذکور همچنین دربرگیرنده اسطوره*های جمعی و برجسته‌ای از زنان در آثار بسیاری از نویسندگان مرد است.

در امریکا نقد فمینیستی مدرن با مباحث ماری المان در کتاب تفکر راجع به زنان (*Thinking About Women*) *(1968)* آغاز گردید. موضوع این کتاب به ذکر نمونه‌های کلیشه‌ای و تحقیرآمیز از شخصیت*های زن در آثار نویسندگان مرد، و نیز در دیدگاههای دیگرگونه و مخرب برخی نویسندگان زن می‌پردازد. کتاب سیاست جنسی (*Sextual Politics*) نوشته کیت میلت به مکانیسم‌هائی

اشاره می‌کند که مناسبات قدرت را درجامعه بیان و ناگزیر می‌نماید. وی همچنین سازماندهی نهادهای جوامع غربی را به گونه‌ای می‌یابد که در آن به شیوه‌ای ناپیدا از قدرت برای تسلط مردان و تسلیم زنان استفاده می‌شود. میلت در کتاب خود تعصب مردانه را در نظریه‌های روانکاوی فروید مورد حمله قرار می‌دهد و به تحلیل گزیده‌هائی از آثار دی.هلارنس، هنری میلر، نورمان می‌لر و ژان ژنه می‌پردازد و شیوه‌های آنان را در بزرگ‌نمائی پرخاشجویانه خود مردانه اشان در برابر کوچک کردنِ زنان بعنوان وسیله ارضاء لذات جنسی و بعنوان موجودات تحت سلطهٔ مردان مورد بحث قرار می‌دهد.

از سال ۱۹۶۹ آثار فمینیستی دچار انفجاری شده که موجب کمرنگ شدنِ ارتباط این آثار با پیشینهٔ رویکرد فمینیستی شده است. در امریکا، انگلستان، فرانسه و دیگر کشورها نقد فمینیستی با تأثیر از رویکردهای دیگر چون روانکاوی، مارکسیسم و نظریه‌های ساختگرا* امروزه جلوه‌های بسیار متنوعی یافته است بطوریکه گاه اختلاف بین دو مدعی فمینیست بسیار عمیق است. اما به‌رغم این گستردگی و تنوع در نقدهای فمینیستی، این آثار در زمینه‌های زیر مشترک هستند:

۱) دیدگاه اصلی نقدهای فمینیستی آن است که تمدن غرب تمدنی پدرسالار و مرد محور است و طوری سازمان یافته که در تمام مظاهر این تمدن از فلسفه تا کتاب مقدس یهودیان، زن نسبت به مرد همواره کمتر است و جایگاهی پست‌تر و منفی دارد. تفاوت جسمانی، و قدرت جسمانیِ مردانه در کنار ویژگیهای شخصیتی این جنس باعث شده که بر طبق این نگاه مردانه، مردان موفق به اختراعات بزرگ، کارهای مهم، و ایجاد فرهنگ و تمدن بشوند. برعکس در طول تاریخ زنان را طوری تربیت کرده‌اند که این پدرسالاری را باور کرده‌اند و خود را دست‌کم گرفته‌اند.

۲) عموم فمینیست‌ها معتقدند نرینگی و مادینگی برحَسَبِ ویژگی‌های جسمی تعریف می‌شود اما جنسیّت (gender) مفهومی فرهنگی است که زایدهٔ تعصبات پدرسالارانه بشر است. سیمون دوبوار می‌گوید هیچکس زن به دنیا نمی‌آید بلکه رفته رفته زن می‌شود زیرا این تمدن است که در کلیّت خود مخلوقی را به نام مؤنث می‌آفریند. از اینرو در فرهنگ ما جنس مذکر همیشه منشأ خلاقیت، پویائی، تسلط، ماجراجوئی، و خِرَد است، اما جنس مؤنث همیشه منفعل، تسلیم، ترسو، احساسی، و سنت گرا می‌باشد.

۳) نگاه پدرسالارانه یا مذکر بر تمام آثار ادبی غلبه دارد به این معنی که آثاری مثل اودیسه، اودیپ، هملت، تام جونز، و.... را نویسندگان مذکر برای مخاطبان مذکر نوشته‌اند. در این آثار، زنان در برابر شخصیت*های مذکر، نقشی فرعی َو تبعی دارند و نسبت به امیال و کارهای مردانه معمولاً یا مکمل هستند یا در مقابل آن قرار دارند. اینگونه آثار با نادیده گرفتن زنان به عنوان شخصیت‌های اصلی، یا آنها را از جهانِ اثر حذف می‌کنند یا وادارشان می‌سازند تا در جریان تجربهٔ آن اثر، مواضع و

دیدگاههای زنانه خود را فراموش کنند و نگاهی مردانه به اثر داشته باشند. از این منظر، اگرچه بموجب نظریه‌های پذیرفته شدهٔ نقد ادبی* این آثار غیرشخصی*، بی غرض و جهان شمول معرفی شده‌اند، در حقیقت آمیخته به دیدگاهها، دلبستگی‌ها، و استدلال‌های مردانه هستند به طوری که طبقه بندی و برخورد نقادانه با این آثار به طور پنهان اما یکسره به تعصبات ناشی از جنسیّت آلوده است.

در بین کشورهای انگلیسی زبان، گرایش عمدهٔ نقد فمینیستی آن بوده تا شیوه‌های برخورد با ادبیات را طوری به هم متصل سازند که حق ارزش‌ها، دل مشغولی‌ها، و نگاههای زنان در آنها رعایت شود. یکی از این رویکردها در صدد دگرگون ساختن شیوه‌های قرائت زنان از ادبیات گذشته است یعنی به جای آنکه خواننده‌ای منفعل و تسلیم باشد، در فرآیند قرائتی مقاوم و بعنوان **خواننده مقاوم** (the resisting reader) شرکت کند و بتواند جانبداری‌های جنسی مردانه را در آثار ادبی درک کند و با آنها به مقابله برخیزد. شیوه دیگر شناسائی تصویرهای مکرر زنان در رمان*ها و اشعاری است که مردان نوشته‌اند. این رویکرد در نهایت منجربه پیدایش دو الگوی مخالف شده است: از یکسو این تصاویر تجسّم آرمانی امیال مردانه بوده‌اند (مثل تصویر مادونا، الهه هنر، بئاتریس دانته، باکره مقدس، و...) و از سوی دیگر، اینها تجسّم اهریمنی عواملی هستند که منجربه محرومیت‌ها و نگرانی‌های مردان شده‌اند (حوا و پاندورا بعنوان منشأ شر). در حالی که بسیاری از منتقدان فمینیست آثار ادبی مردان را بخاطر به حاشیه راندن و منفعل کردن زنان در این آثار مورد نکوهش قرار داده‌اند، نویسندگان دیگری را هم نشان می‌دهند که در آثارشان با نگرشی فرا جنسیّتی به فشارهای فرهنگی که موجبِ دادن نقش منفی و ثانوی در اجتماع به زنان شده اشاره کرده‌اند مثل چاسر، شکسپیر، ساموئل ریچاردسون، هنریک ایبسن و جرج برناردشاو.

گروهی دیگر از منتقدان فمینیست به جای پرداختن به زن در مقام خوانندهٔ آثار ادبی، انگشت روی موضوعی نهاده‌اند که اِلِن شوالتر آن را **نقد زنانه** (gyno criticism) می‌نامد. پیروان این نقد به بررسی آثار زنان در چهارچوبی کاملاً زنانه از تمام جنبه‌های تولید، انگیزه، تحلیل، و تفسیر* در تمام قالب*های ادبی از یادداشت‌های روزانه گرفته تا نامه‌های شخصی می‌پردازند. آثار شاخص در این زمینه عبارتند از: تخیل زنانه (*the Female Imagination*) اثر پاتریشیا میِ‌یراسپاکس (۱۹۷۵) راجع به رمان‌های سه قرن گذشته انگلیس و امریکا، ادبیاتی از آنِ خودشان (*A Literature of Their Own*) اثر الن شوالتر (۱۹۷۷) راجع به رمان‌نویسان زنِ انگلیسی از برونته تالسینگ؛ و زن دیوانه در اطاق زیر شیروانی (*The Madwoman in The Attic*) نوشته ساندرا گیلبرت و سوزان گوبار (۱۹۷۹). در این کتاب آخر، نویسندگان بر یک دینامیسم روانی خاص در نویسندگان زنِ قرن نوزدهم انگشت می‌گذارند که آن را **اضطراب نوشتن** (The anxiety of authorship) می‌نامند و نتیجه زمانهای طولانی حاکمیت اعتقاد به

مردانه بودنِ کار نویسندگی است. تأثیر چنین اضطرابی خلق همزادهای مؤنث و اهریمنی برای قهرمانانِ زنِ در آثار ادبی است. بهترین نمونهٔ چنین شخصیتی، برتا روچستر (Bertha Rochester)، زن دیوانه در رمان جین ایر است که در واقع همزاد شخصیت اصلی این رمان یعنی جین ایر می‌باشد. این چهره همزاد و جفت نویسنده و تجسم اضطراب و خشم اوست.

بطور کلی، دغدغه‌های اصلی را در نقد زنانه باید چنین خلاصه کرد:

ـ شناسائی موضوع‌های خاص زنانه در آثار زنان مثل خانه داری، بچه داری، پخت و پز، رابطه مادر و دختری، رابطهٔ زن با زن و الخ. در این آثار مسائل شخصی و احساسی بیش از فعالیت‌های بیرونی مورد توجه می‌باشند.

ـ کشف یک سنت زنانه در تاریخ ادبیات که توسط گروه کوچکی از نویسندگان زن دنبال شده است. این گروه از حمایت نویسندگانِ زنِ پیش از خود آگاه بوده‌اند و به نوبهٔ خود الگوی خوانندگان و جانشینان بعدی می‌شوند.

ـ آشکار کردن حالتی خاص و زنانه که در تجربه‌ها، تفکرات، احساسات، ارزش‌ها و نگاه به دنیای بیرون نگرشی انفسی* و شخصی را بروز می‌دهد. در این راستا تلاش شده تا ویژگی‌های زبانِ زنانه یا آنچه سبک* گفتار و نوشتار* زنانه نامیده می‌شود در ساختمان جمله، نوع ارتباطات بین عناصر گفتمان*، مجاز*ها و تصویرگری*های شاخص، شناسائی شوند.

موضوع کار برخی از این منتقدان رمانهای احساساتی و خانوادگی نویسندگان زن بوده است. این آثار اگرچه از نظر معیارهای پذیرفته شده ادبی چندان اهمیتی ندارند، جزء پر فروشترین آثار زمان خود بوده‌اند. از جمله آثاری که با این رویکرد فمینیستی نوشته شده‌اند می‌توان به کتاب الن شوالتر و نیز به ادبیات داستانی زنان (*Women'n Fiction*) اثر نینا بی م دربارهٔ رمانهائی که توسط زنان یا راجع به زنان در امریکا نوشته شده (۱۹۷۸) و اینجا سرزمین مردان نیست (*No Man's Land*) نوشته ساندرا گیلبرت و سوزان گوبار راجع به آخرین تاریخ نوشته‌های زنان (۸۹–۱۹۸۸) اشاره کرد. یکی از اهداف منتقدان فمینیست تغییر ذائقه ادبی بوده است، از اینرو آثار خود را در خدمت تاریخ ادبیات، نقد ادبی*، تحقیق و تدریس گرفته‌اند. مطالعات فمینیستی سبب اعتلای منزلت بسیاری از نویسندگان زن در تجزیه و تحلیلِ منتقدان شده است. عده‌ای از منتقدان فمینیست هم توجّه خود را معطوف به نویسندگان زنِ همجنس باز یا ارتباط‌های همجنس‌گرایانه بین زنان در جوامع دو جنسی کرده‌اند.

منتقدان امریکائی و انگلیسی بیشترین تلاش خود را وقف بررسی‌های مضمونی (← مضمون) و تجربی آثار نوشته شده راجع به زنان یا توسط زنان کرده‌اند. اما در فرانسه، جوّ غالب دَر نقد فمینیستی در تسلّط نقش جنسیت است که در رویکردهای مختلف پسا ساختگرا* و در بازنگری لاکان از روانکاوی فروید و نظریه‌های زبانشناسی سوسور منعکس است. فمینیست‌های انگلیسی زبان هم سعی کرده‌اند شواهد خاص و مشهودی را

به فرادید بیاورند که به موجب آنها شخصیت مردانه در سنت‌های زبانی انگلیسی قابل مشاهده هستند مثل به کار بردن کلمه man به معنی بشر یا ضمیر مذکر he برای اسمهای خنثی یا برای اشاره به خداوند، نویسنده، شاعر، مخترع، کاشف، کودک و غیره. شاخهٔ دیگر نقد فمینیستی در دیدگاه لاکان متجلی است. وی تمام زبان‌های غربی را به اصطلاح **نرینه محور (phallocentric)** می‌نامد یعنی این زبان‌ها بطور کلی بر محور عنصر نرینگی (phalus) استوارند.

مشکل اساسی نظریه‌پردازان فرانسوی آنست که نتوانسته‌اند زبانی را شناسائی کنند که می‌توانست در صورت رهائی زنان از این جبر زبانی مذکر، جایگزین زبانِ فعلی در آثار آنان بشود.

در سال‌های اخیر گروهی از فمینیست‌ها از موقعیت‌ها و تکنیک‌های پسا ساختگرایانه برای به زیر سؤال بردن مفاهیم فمینیستی بهره گرفته‌اند. آنها تفاوت‌ها و رگه‌های خصمانه‌ای را که در تاریخ تک قطبی گفتمانِ پدرسالار وجود دارد بیرون می‌کشند و بر بی‌ثباتی طبیعی و زبانشناسیک (← زبانشناسی) نسبت به مفهوم «زن» یا «مؤنث» و تنوعات این هویت‌های هم شکل و جهانی که به دلیل اختلافات طبقاتی، نژادی، ملّی و تاریخی پدید آمده، تأکید می‌ورزند.

نقد کهن الگوئی / نقد نمونه ازلی

Archetypal Criticism

سابقه این نقد به دو جریان می‌رسد: نخست رویکرد گروهی از مردمشناسان مطالعات تطبیقی دانشگاه کمبریج و کتاب شاخه طلائی (The Golden Bough) (۱۹۱۵-۱۸۹۰) اثر جیمز.جی.فریزر که الگوهای مکرر و یکسانی را در بین آئین‌ها، افسانه*ها و مراسم ملل مختلف شناسائی می‌کند. دوم در نظریه «الگوی ازلی*» یا «نمونه ازلی*» یونگ. بنابراین نظریه، زیر ساخت ناخودآگاه قومی* بشر از تصاویر (← تصویر) جهانی و یکسانی تشکیل شده که از پیش از تولد و به شکل‌های مختلف بین اقوام گوناگون وجود داشته است.

نقد کهن الگوئی با کتاب الگوهای کهن در شعر (*Archeological Patterns in Poetry*) (۱۹۳۴) به قلم مادبادکین پدید آمد و در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ رواج یافت. کهن الگوئی در نقد ادبی دلالت بر آن دارد که طرح‌ها و انگاره‌های معین و مکرری از شخصیت*، کنش* یا تصویر در شمار زیادی از آثار ادبی، اسطوره*ها، و آئین‌های اجتماعی و نزد اقوام مختلف قابل شناسائی هستند. این چنین الگوهای کهن مجموعه‌ای از شکل‌های ذهنی جهانی، اولیه و مقدماتی یا مجموعه‌ای از الگوهائی را باز می‌تابند که تلبیس تأثیر گذار آنها در آثار ادبی موجب برانگیختن واکنش خواننده می‌شود.

علاوه بر مادبادکین، دیگر پیروان این نوع نقد ادبی عبارتند از جی.ویسون ناتب، رابرت گریوز، فیلیپ ویلرایت، ریچارد چیز، و جوزف کامپبل. تأکید این منتقدان بر حضور انگاره‌های اساطیری (← اسطوره) در ادبیات است و بر این باورند که اساطیر بیش از پرداخت‌های عامدانه نویسندگان به نمونه ابتدائی و ازلی نزدیک هستند. مضمون* مرگ و تولد دوباره را غالباً نمونه ازلی تمامی کهن

الگوهائی می‌دانند که در چرخه فصل‌ها و حیات طبیعی انسان قابل تشخیص است. این کهن الگو در بسیاری از رفتارهای آئینی بدوی مثل قربانی کردن پادشاه در هر سال و زنده شدن او در سال بعد، یا در اساطیر خدایانی که می‌میرند تا بار دیگر زنده شوند و در بسیاری از آثار ادبی چون انجیل، کمدی الهی دانته، منظومه دریانورد کهنسال اثر ساموئل کالریج در ادوار مختلف تکرار می‌شود. از بین سایر مضامین و اشخاص کهن الگو که غالباً در ادبیات یافت می‌شوند می‌توان سفر به جهان سفلی، عروج آسمانی، جستجوی پدر، تصویر بهشت و دوزخ، عصیان پرومته و، قربانی، الهه زمین، و زن آدم‌کش اشاره کرد.

نورثروپ فرای در کتاب آناتومی نقد (*Anatomy of Criticism*) (۱۹۵۷) رویکرد کهن الگو را با تعبیر تجدید نظری همه جانبه و بنیادین نسبت به هر دو زمینه فرضیه ادبی و نقد ادبی متحول کرد. بنابه فرضیه فرای، آثار ادبی یک «جهان خودکفای ادبی» را می‌سازند. این جهان خودکفای ادبی طی قرون و اعصار متمادی بوسیله تخیل* انسان به گونه‌ای شکل گرفته که جهان خارجی و خنثای طبیعت را به شکل‌های ماندگار ازلی تبدیل می‌کند تا در خدمت ارضاء نیازها و تمایلات دائمی بشر درآیند. در این جهان ادبی چهار mythos (صورت، پیرنگ* یا اصول سازنده ساختاری) در برابر چهار فصل در چرخه جهان طبیعی قرار می‌گیرند و به صورت چهار نوع ادبی یا ژانر* اصلی نمود می‌یابند: کمدی* در برابر بهار، عشقنامه* یا رمانس* در برابر تابستان، تراژدی* در برابر پائیز و طنز* در برابر زمستان.

فرای با عنایت به این رویکرد عقیده دارد که ادبیات نقشی با اهمیت در بازپردازی جهان مادی به جهانی زبانی که برای بشر قابل درک و قابل تصور است، ایفا می‌نماید زیرا این جهانِ زبانی با تمام دلواپسی‌ها و نیازهای اساسی بشر سازگاری یافته است. (صص ۲۲۵-۲۲۳، GLT)

نقد مارکسیستی **Marxist Criticism**

نقد مارکسیستی در تمام اشکال آن مبتنی بر نظریهٔ فرهنگی‌واقتصادی کارل مارکس (۱۸۸۳-۱۸۱۸) و فردریک انگلس است و در موارد زیر با یکدیگر اتفاق‌نظر دارند:

- تاریخ تکامل بشر، مناسبات اجتماعی، نهادها و شیوه تفکر عمدتاً بر تغییر شکل «تولید مادی» یا سازماندهی اقتصادی اجتماع استوار است.

- تغییرات تاریخی در شکل بنیادین تولید، تغییر در ساختار طبقات اجتماعی را در پی دارد که در هر دوره‌ای منجربه استقرار طبقهٔ حاکم و طبقهٔ زیردست می‌شود و آنها برای کسب مزایای اقتصادی، سیاسی و اجتماعی با یکدیگر درگیر می‌شوند.

- شعور انسان را نظام عقیدتی (ideology) او نسبت به ارزش‌ها، شیوه‌های اندیشه و احساس و عقاید می‌سازد. نظام عقیدتی به طرزی پیچیده حاصل موقعیت و علائق یک طبقه خاص است. در هر دوره تاریخی نظام عقیدتی در جهت مشروعیت بخشیدن به علائق و منافع طبقهٔ اجتماعی و اقتصادی حاکم می‌باشد.

بحث درباره نظام عقیدتی و چگونگی

پیدایش آن چندان جائی در نظریه‌های مارکس و انگلس نداشت اما بعدها نظریه پردازان پیرو آنان پیدایش نظام عقیدتی و نقش آن را در مناسبات اجتماعیِ از منظرهای گوناگون مورد بحث قرار دادَند. یکی از رایج‌ترین نقطه نظرها در این مورد، نظام عقیدتی را در نهایت حامی منافع طبقه حاکم و سرمایه‌داری توصیف می‌کند که از آن در جهت توجیه علایق خود سود می‌جویند و تمام نهادهای اجتماعی و فرهنگی جامعه مثل دین، اخلاق، فلسفه، سیاست، نظام قانونی، ادبیات و هنر از این نظام عقیدتی بر می‌جوشد.

مارکس در توصیفی استعاری (← استعاره) از ایدئولوژی، آن را ساختمان بیرونیِ بتونی می‌داند که نظام اقتصادی اجتماعی شالوده آن را می‌سازد. در راستای این نگرش‌ها منتقد مارکسیست اثر ادبی را با معیارهای بی زمانِ هنر ارزیابی نمی‌کند بلکه آنرا محصول عوامل اقتصادی و اجتماعی و عوامل اقتصادی و عقیدتی خاص هر دوران می‌داند و در ارتباط با واقعیت‌های اقتصادی اجتماعی زمان و مکان اثر، آن را بررسی می‌کند.

گروهی از منتقدان مارکسیست ادبیات بورژوازی را در راستای نزاع طبقاتی ارزیابی می‌کنند و خواهان جایگزینی آن بوسیلهٔ رئالیسم* اجتماعی هستند. چنین گرایشی در نهایت منجربه اتخاذ شیوه‌ای جانبدارانه نسبت به سیاست‌های حزب حاکم می‌شود. منتقدان میانه روتر با تکیه بر عقاید پراکنده مارکس و انگلس راجع به ادبیات، بسیاری از آثار ادبی گذشته را برخوردار از چنان خودمختاری می‌دانند که توانسته‌اند پا از اصول بورژوائی خود فراتر نهند و به نحو قابل قبولی واقعیات «بیرونی» زمان خویش را به نمایش بگذارند. گئورگ لوکاچ مجارستانی از جمله این منتقدان است. به عقیده لوکاچ هر اثر بزرگ ادبی دنیائی یگانه و ظاهراً متفاوت از واقعیت‌های روزمره می‌سازد. اما استادان بزرگ رئالیسم نظیر تولستوی و بالزاک موفق می‌شوند با ارائه سرشارِ شرایط عینی زندگی و با خلق شخصیت*های نوعی که نماینده تمایلات اصلی دوران خودشان هستند دنیای قصه*های خود را غالباً در تقابل با نظام عقیدتی آگاهانهٔ خویش بسازند. به این جهت دنیای داستانی آنها با مفاهیم مارکسیستی مثل نزاع طبقاتی، تضادهای اجتماعی و اقتصادی، و از خود بیگانگی انسان در نظام سرمایه داری همسو می‌باشد.

لوکاچ در ضمن ستودن آثار رئالیستی قرن نوزدهم، نویسندگان تجربه گرای مدرن (← مدرنیسم) را به عنوان نمونه‌هائی منحط (← انحطاط ادبی) از کسانی که دغدغهٔ خاصی نسبت به انسان از خود بیگانه در جهان پاره پاره سرمایه‌داری دارند مورد حمله قرار می‌دهد. برخلاف لوکاچ، منتقدان مارکسیست در مکتب* فرانکفورت بویژه کسانی چون تئودور آدورنو و ماکس هورخیمِر به ستایش از نویسندگان مدرن مثل جویس، بکت، و مارسل پروست پرداختند و در توجیه این کار خود می‌گفتند که جنبه‌های فرمالیستی آثار این نویسندگان بخوبی تأثیرات منفی و مخرب نهادهای ضد بشری و فرآیندهای جوامع سرمایه داری رانشان می‌دهند.

دوتن از مارکسیست‌های غیرسنّتی آلمانی یعنی برتولت برشت و والتر بنیامین که در عین حال از هنر غیر رئالیستی و مدرن هم حمایت می‌کردند، تأثیر قابل توجهی بر نقد و هنر مارکسیستی برجا نهاده‌اند. برتولت برشت با نفی مفاهیم ارسطوئی وحدت پیرنگ (← وحدتهای سه گانه) و نمایشنامه تراژیک (← تراژدی)، برعکس با پاره پاره کردن پیرنگ و با انتخاب شخصیت‌هائی که فاقد جلب همدردی از جانب تماشاگران هستند و با استفاده از شگردهای نمایشی عملاً به خنثی کردن واقعیت می‌پردازد تا به خلق فاصله‌گذاری* توفیق یابد. این شیوه باعث می‌شود تماشاگران از حالت انفعالی و پذیرنده نسبت به حاکمیت جامعه سرمایه‌داری دست بردارند و به جای طبیعی پنداشتن مناسبات جوامع سرمایه داری به فهمی نقادانه نسبت به نارسائی‌های نظام سرمایه‌داری برسند و به طور فعال اقدام به تغییر آن کنند.

والتر بنیامین در مقاله «اثر هنری در عصر بازآفرینی مکانیکی» می‌نویسد که اختراعات فنّی مدرن مثل عکاسی و سینما بطور کلی مفهوم و وضعیت هنر را دگرگون کرده‌اند. اگر در زمان‌های پیشین هنرمندی اثری راکه خلق می‌کرد منحصر بفرد و خاص طبقهٔ اشراف بود، امروزه نه تنها امکان بازآفرینی وجود دارد بلکه در هنرهای ترکیبی چون سینما و عکاسی حتی تولید انبوه نیز ممکن می‌شود. از اینرو، چنین آثاری با شکستن مفهوم بی‌همتائی اثر هنری، راه را به روی «فورموله کردن تقاضا در سیاستِ هنر» می‌گشایند.

در دهه‌های اخیر نقد مارکسیستی بار دیگر در تعامل با رویکردهای دیگر نقد ادبی* احیا شده است. در این روند نقد مارکسیستی انعطاف بیشتری از خود نشان داد و اصول آن دیگر اصولی بی زمان نیستند بلکه فرآیندی هستند که رو به تکامل تاریخی دارند. از جمله پیروان نقد مارکسیستی در دهه‌های اخیر باید از لوئیس آلدوسر، ریموند ویلیامز انگلیسی، و فردریک جیمسون امریکائی نام برد.

نقد مبتنی بر منطق مکالمه **Dialogic Criticism**

این رویکرد در نقد ادبی* بر نظریه و شیوه عمل منتقد روسی، میخائیل باختین استوار است. وی آراء خود را طی دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ در روسیه منتشر کرد اما از دهه ۱۹۸۰ بود که آثار باختین از رهگذر ترجمه در محافل ادبی غرب شناخته شد و تأثیر عمیقی بر نقد ادبی این بخش از جهان باقی نهاد. از نظر باختین اثر ادبی متنی (← متن) نیست که معنی آن را بتوان از بازی بین عوامل زبانشناسیک (← زبانشناسی)، اقتصادی، یا فرهنگی بدست آورد بلکه پایگاه یا موقعیتی است که در آن صداهای متعدد و حالات مختلف گفتمان* با یکدیگر در تعامل هستند. این حالت*های گفتمان تنها پدیده‌ای لفظی نیستند بلکه در حال تجلّی پدیده‌های اجتماعی می‌باشند. از اینرو هر اثر ادبی حاصل عواملِ تعیین کننده و چند لایه‌ای است متشکل از طبقه، گروه اجتماعی، و اجتماعات گفتاری. به علاوه هر سخن معنی و پیام دقیق خود را در زندگی واقعی و در ادبیاتْ مدیون عوامل حاضر در آن می‌باشد مثل رابطهٔ گوینده با شنونده‌ای واقعی یا فرضی، رابطهٔ

سخن با سخنان پیش از خود که در پاسخ به آنها ادا شده، وضعیت اجتماعی خاصی که سخن مزبور هم در متن آن ادا می‌شود و هم برحَسَبِ آن تعبیر می‌گردد.

توجه خاص باختین معطوف به رمان* و بویژه شیوه‌هائی بود که موجب می‌شود صداهای شاکلهٔ رمان*، اقتدار و تسلط صدای مؤلف را محو کند. او در کتاب مشکلاتِ بوطیقای داستایوسکی (*Problems of Dostoevsky's Poetics*) (۱۹۲۹) رمان‌های تک گوی (monologic) نویسندگانی چون لو تولستوی راکه می‌خواهد صدای تمام شخصیت*ها را تابع گفتمان نویسنده و اراده او کند در برابر شکل مکالمه‌ای (dialogic form) یا چند آوائی (polyphonic) رمان‌های داستایوسکی قرار می‌دهد. در این رمان‌ها اشخاص با آزادی کامل و با صداهای متعدد و آگاهی‌های مستقل سخن می‌گویند و صدای نویسنده در بین این صداها محو است.

باختین در مقالهٔ «گفتمان در رمان» (۱۹۳۴ـ۳۵) نظریه خود را اینطور بسط می‌دهد که رمان قالبی (← قالب) است ادبی متشکل از صداهای گوناگون و مخالف اجتماعی که معنی کامل خود را تنها از فرآیند مداومی که حاصل گفتگو با یکدیگر و با راوی* است بدست می‌آورد. باختین این نظریه خود را در ردّ آشکار نظریه ارسطو طرح می‌کند زیرا ارسطو در فن شاعری نخستین شاکلهٔ قالب*های روایتی (← روایت) را پیرنگ* می‌داند که بطور پیوسته از نقطه‌ای شروع می‌شود و به نقطه‌ای ختم می‌گردد. برعکسِ ارسطو، باختین گفتمان را به جای (diction) ارسطو که از اهمیّتی فرعی برخوردارست قرار می‌دهد و آن را نخستین شاکلهٔ آثار روایتی می‌نامد. وی غایت گفتمان را نتیجهٔ آمیزش صداها، نگرش‌های مختلف اجتماعی و ارزش‌هائی می‌داند که در اثر روایتی همچون ملودی‌های مختلف در خلق نغمهٔ نهائی شرکت می‌جویند. با وجود آنکه باختین آثار خود را در زمان استالین نوشت، فهم آزادنگر و باز وی از مفهوم روایت ادبی بوضوح و در عین حال بصورتی تلویحی با تلقی حاکم بر شوروی از نقد مارکسیستی* مخالف بود زیرا در نقد مارکسیستی، رمان یا واقعیت‌های اجتماعی را از بین می‌برد، یا آن‌ها را منعکس می‌کند، یا یک نظام عقیدتی واحد را باز می‌تابد، و یا باید آن نوع واقع گرائی اجتماعی را که موافق با خط فکری حاکمان حزب است، نشان دهد.

نظریات باختین به صورت‌های مختلف و تا حدی در نظریه‌ها و شیوه‌های نقد ادبی مدرن وارد شده است. عده‌ای از پیروان باختین با عنوان منتقدان پیرو منطق مکالمه* نخستین شاکلهٔ آثار روایتی یا بطور کلّی ادبیات و فرهنگ را تعدّد صداهای مخالف و قابل تعریف، بدون وجود قصدی معیّن، می‌دانند. در همسوئی با این رویکرد، گروه مزبور نقدهای خود را تنها یک صدا در بین صداهای بیشمار و در بستر مخالفت با نظریه‌ها و کاربردهای نقدهای مختلف می‌دانند که با همتایان خود در تنش مداوم بین تقابل‌ها و صراحت دوسره، با یکدیگر همزیستی دارند.

نقد نصّی **Textual Criticism**

شاخه‌ای تحقیقاتی در نقد ادبی* که به موجب

آن متون (← متن) موجود مورد مطالعه و تحلیل واقع می‌شود تا اصلیّت و سندیّت مطالب دانسته شود. این نوع تحقیق مخصوصاً در شرایطی که از یک اثر متون متعددی موجود است، برای یافتن نسخهٔ اصلی و تطبیق با نوشتهٔ اصلی نویسنده انجام می‌شود.

نقد نمونه ازلی (← نقد کهن الگوئی)

نقد نوین New Criticsm

عنوان رویکردی در نقد ادبی* است که در دههٔ ۱۹۲۰ بیشتر نزد منتقدان امریکائی رواج یافت. عنوان آن از کتاب نقد نوین / جان کراورنسام که خود یکی از نظریه‌پردازان ونویسندگان این مکتب* است، اقتباس شده است.

منتقدان نوین در نقد شعر، طرفدار «**تحلیل بسته**» و بررسی دقیق متن شعر فارغ از عواملی چون طرز تفکّر و شخصیّت شاعر یا منابع اثر، آراء و عقاید اجتماعی و سیاسی و مسائلی که خارج از حوزهٔ موجودیّت آن شعر قرار دارد، می‌باشند. آنها به استفاده از دستور زبان و ویژگیهای زبانی در شعر* اهمیّت فراوان می‌دهند.

رویکرد نقد نوین به دلیل آنکه شعر را خودکفا می‌داند شباهت بسیاری به رویکرد صورتگرایان روسی (← صورتگرائی روسی) دارد امّا برخلاف آن از یافته‌های علم زبانشناسی* استفاده نمی‌کند. تأکید نقد نوین بر عمل متقابل و پیچیده بین جنبه‌های آیرونیک (← آیرونی)، متناقض (← تناقض)، و استعاری (← استعاره) حول یک مضمون* با اهمیت انسانی می‌باشد. بیشترین تأثیری که نقد نوین از صورتگرایان گرفته در توسعه سبک‌شناسی* و روایت‌شناسی* بوده است.

پیروان مکتب نقد نوین از بسیاری جهات با یکدیگر تفاوت دارند. اما دیدگاهها و شیوه‌های زیر بین بسیاری از آنان مشترک است:

۱ ـ شعر را باید بعنوان موضوعی مستقل و خودکفا و فارغ از مواردی خارج از حیطهٔ آن (نظیر زندگی شاعر، شرایط تاریخی و اجتماعی زمان شاعر، و غیره) ارزیابی و تحلیل کرد. به دلیل این ویژگی مکتب نقد نوین را غالباً نوعی نقد صورتگرا می‌شمارند.

۲ ـ شیوه کار شاخص در نقد نوین «**قرائت دقیق**» (explication / close reading) است. در این شیوه شعر به لحاظ ابهامات (← ابهام) و روابط پیچیده عناصر آن با یکدیگر مورد تحلیل دقیق قرار می‌گیرد. اگرچه تحلیل دقیق متن (explication de texte) از قبل بعنوان روش تدریس ادبیات در فرانسه معمول بوده، تحلیل‌های دقیق خاص مکتب نقد نوین ویژگیهای خود را از کتاب‌های نقد کاربردی (*Practical Criticism*) آی.اِ.ریچاردز، و هفت نوع ابهام (*Seven Types of Ambiguity*) ویلیام امپسون گرفته است.

۳ـ اصولِ نقد نوین کلامی است. به این معنی که ادبیات بعنوان نوع خاصی از زبان تصور می‌شود که صفات آن به لحاظ تقابل قانونمند با زبان علم و گفتمانِ* کاربردی تعریف می‌شوند و شیوه تحلیل دقیق عبارتست از تحلیل معانی و کار متقابل کلمات، صناعات معنوی (← علم معانی) و

نماد*ها. تأکید این نوع نقد بر **وحدت انداموار** (organic unity) بین ساختار و معانی لفظی در متن* است و همواره خواننده را بر احتراز از تفکیک ساختار* و معنی به دلیل آنچه کلینث بروکس **فساد تفسیر** (The heresy of paraphrase) می‌نامد دعوت می‌کنند.

۴ـ تمایز بین انواع ادبی* اگرچه مورد توجه است، نقش با اهمیتی در نقد نوین ایفا نمی‌کند. عناصر اصلی در بین آثارْ خواه روایتی (← روایت) باشند خواه نمایشی، کلمات، تصویر*ها و نمادها هستند نه پیرنگ* و شخصیت* یا فکر آن. این عناصر حول محور مضمون* به گونه‌ای تشکیل می‌شوند که خصوصیاتی چون تنش*، آیرونی* و تناقض ظاهری* را از خود بروز می‌دهند و در نهایت به آشتی میان انگیزه‌های متفاوت و «توازن بین نیروهای معارض» منجر می‌شود. صورت* اثر چه شخصیت و پیرنگ داشته باشد چه نداشته باشد در درجه اول «ساختاری از معانی» تعریف می‌شود که عمدتاً بواسطهٔ بازی متقابل بین «تصویر مضمونی» و «عمل نمادین» به صورت وحدتی کامل و غیر وابسته تکامل می‌یابد.

اگرچه از دهه ۱۹۶۰ نقد نوین جایگاه پیشین خود را تا حد زیادی از دست داده است، این رویکرد تأثیر عمیقی بر رویکردهای بعدی در نقد ادبی و تدریس ادبیات بر جای نهاده است. برای نمونه می‌توان به تأثیر آن بر نقد شالوده‌شکنی* اشاره کرد.

از چهره‌های سرشناس نقد نوین می‌توان آلن تیت، آر.پی.بلاک مور، کِنِث بِرک، کلینث بروکس، و. کی.ویسمات، و رابرت پِن وارِن را نام برد. (هم ← نقد غیرشخصی)

نقش بینامتنی (← گفتمان)

نقش متنی (← گفتمان)

نقطهٔ اوج Climax

در لغت به معنی صعود تدریجی و رسیدن به بالای نردبان و پلکان است و در اصطلاح داستان* لحظه‌ای است که در پیرنگِ* سنتی کشمکش* به بحرانی‌ترین درجه از قوّت می‌رسد و معمولاً قهرمان داستان به نحوی به مرحلهٔ تشخیص موقعیّت و تصمیم‌گیری می‌رسد و عمل داستانی* پس از آن در سراشیبی (falling action) قرار می‌گیرد و به نتیجه می‌رسد. (← هِرَم فریتاگ). اوج داستان نتیجهٔ منطقی جریانات و وقایعی است که پیشتر آمده است. به عبارت دیگر بحرانها و اوج داستان از لحاظی رشتهٔ پلکانی را تشکیل می‌دهند و رغبت و میل خواننده را پله به پله بالا می‌برند.

(هدن)

در نمایشنامهٔ **هاملت** / شکسپیر برای مثال نقطهٔ اوج در صحنهٔ نمایش در نمایش (پردهٔ سوم، صحنه دوم) رخ می‌دهد. در این صحنه هاملت کاملاً پی به موقعیّت خود می‌برد و ناچار به تصمیم‌گیری می‌شود.

در داستان کوتاه* داش آکل / صادق هدایت آمده است که داش آکل لوطی جوانمردی که خصوصیّات لوطی گرش زبانزد همهٔ اهل شیراز است، و قدارَه‌بندهای شهر از ترس او جرأت خطاکردن ندارند. بنا به وصیّت یکی از پولدارهای شهر (حاجی) قیّم خانوادهٔ او می‌شود. در این جریان او دلباختهٔ مرجان

دختر نوجوان حاجی می‌شود. این دلباختگی سبب بروز کشمکشی عاطفی در درون داش آکل می‌گردد. از یکسو او عاشقانه مرجان را دوست دارد. امّا از سوی دیگر بنا بر خصوصیّات لوطی گری‌اش خواستگاری از مرجان را که تقریباً یک سوم او سن دارد، دور از انصاف می‌داند. این کشمکش منجر بدان می‌شود که داش آکل تصمیم می‌گیرد با این عشق بسوزد و بسازد امّا دم فرو بندد و اصول اعتقادی خود را زیر پا ننهد تا بالاخره مرجان را به خانهٔ بخت می‌فرستد. این مرحلهٔ نقطهٔ اوج محسوب می‌شود:

شب‌ها از روز پریشانی عرق می‌نوشید و برای سرگرمی خودش یک طوطی خریده بود. جلو قفس می‌نشست و با طوطی درددل می‌کرد. البته مادرش مرجان را به روی دست به او می‌داد. ولی از طرف دیگر نمی‌خواست که پایبند زن و بچه بشود، می‌خواست آزاد باشد همان‌طوری که بار آمده بود. به علاوه پیش خودش گمان می‌کرد و هرگاه دختری که به او سپرده شده به زنی بگیرد، نمک به حرامی خواهد بود. از همه بدتر هرشب صورت خودش را در آینه نگاه می‌کرد، جای جوش خوردهٔ زخم‌های قمه، و گوشهٔ چشم پایین کشیدهٔ خودش را برانداز می‌کرد، و با آهنگ خراشیده‌ای بلندبلند می‌گفت:

«شاید مرا دوست نداشته باشد! بلکه شوهر خوشگل و جوان پیدا بکند... نه، از مردانگی دور است... او چهارده سال دارد و من چهل سالم است... اما چه بکنم؟ این عشق مرا می‌کشد... مرجان... تو مرا کشتی... به که بگویم؟ مرجان... عشق تو مرا کشت...!»

...

... برای مرجان شوهر پیدا شد، آن هم چه شوهری که هم پیرتر و هم بدگل‌تر از داش آکل بود. ازین واقعه خم به ابروی داش آکل نیامد، بلکه برعکس با نهایت خونسردی مشغول تهیهٔ جهاز شد و برای شب عقدکنان جشن شایانی آماده کرد. (← گره گشائی)

داستان علاوه بر نقطهٔ اوج اصلی که در ارتباط با شخصیت اصلی* و پیرنگ* اصلی آن روی می‌دهد، می‌تواند نقطه اوج‌های دیگری هم نسبت به شخصیت‌های فرعی‌تر و پیرنگ‌های فرعی (← پیرنگ دوگانه) داشته باشد. برای مثال در داستان داش‌آکل، وقتی داش‌آکل بدست کاکارستم کشته می‌شود و قفس طوطی‌اش را به خانواده حاجی می‌دهند، طوطی حرف‌های داش‌آکل را بازگو می‌کند و مرجان پی به راز سر به مهر عشق داش‌آکل می‌برد. این لحظه نیز برای مرجان نقطهٔ اوج محسوب می‌شود.

در نمایشنامه هاملت که ساختار* پیرنگ آن متشکل از یک پیرنگ اصلی و یا دو سه پیرنگ فرعی است. چند نقطه اوج وجود دارد. در پیرنگ مربوط به خانوادهٔ پولونیوس و کشمکشی که بین لارتس با هاملت پدید می‌آید، نقطهٔ اوج زمانی است که لارتس در آخرین لحظات عمرش پی به بی‌گناهی هاملت می‌برد و همه چیز را به هاملت می‌گوید. درعین حال این لحظه یکی از نقاط اوج پیرنگ اصلی نیز محسوب می‌شود زیرا هاملت به حقیقت تازه‌ای راجع‌به پادشاه پی می‌برد و انگیزهٔ تازه‌ای برای تصمیم به کشتن پادشاه پیدا می‌کند.

گفتنی است که نقطهٔ اوج پیامد طبیعی کشمکش در داستان است.

نقطه ضعف تراژیک (← نقیصهٔ تراژیک)

نقیصهٔ تراژیک / نقطهٔ ضعف تراژیک

Hamartia / Tragic Flaw

نقیصه در لغت به معنی نقص، عیب و خوی بد است. نقیصه تراژیک در اصطلاح تَراژدی* ترجمهٔ واژهٔ یونانی hamartia است و آن نقطه ضعفی است (مثلاً غرور) که قهرمان تراژدی* به دلیل آن نگونبخت و ناکام می‌شود. بنا به تعریف ارسطو، نگونبختی قهرمان تراژدی نباید به دلیل بدی یا خسران باشد بلکه باید از خطای داوری او ناشی شود. دراین مورد برای مثال می‌توان به اودیپ، شاه ثِب در تراژدی اودیپ شهریار / سوفوکل اشاره کرد. او که تا ایّام جوانی نزد چوپانی بوده است و چوپان و زنش را پدر و مادر خود می‌پنداشت، از پیشگویان می‌شنود که مقدّر است پدر خود را بِکُشد و با مادرش ازدواج کند. از اینرو به تصوّر آنکه چوپان و همسر چوپان پدر و مادر واقعی‌اش هستند از آنجا می‌گریزد تا مانع تحقّق این سرنوشت شود امّا نادانسته در واقع به جائی می‌رود که پادشاه و ملکهٔ آنجا پدر و مادر واقعی‌اش هستند. اودیپ، شاه را در جریان برخوردی بر سر راه آن کشور می‌کُشد (بی‌آنکه بداند او شاه است) و چون به شهر می‌رسد شهر را گرفتار هیولائی می‌یابد. این هیولا از مردم شهر پرسشی می‌کند که هرکس بتواند آن را پاسخ دهد شهر را نجات می‌دهد و هیولا دست از سر شهر می‌کشد در غیر اینصورت هیولا او را می‌بلعد. تا آن روز هیچکس قادر به حل معمای هیولا نشده بود. اودیپ شانس خود را می‌آزماید و در این جدال شرکت می‌کند و برنده می‌شود. پس شهر نجات می‌یابد و چون خبر مرگ پادشاه به مردم می‌رسد بنا به رسم آن شهر، نجات دهنده شهر جانشین پادشاه می‌شود. مردم و اودیپ هیچیک نمی‌دانند که اودیپ قاتل پادشاه بوده است. سپس بنا به همان رسم، اودیپ با ملکه نیز که قسمتی از تاج و تخت است ازدواج می‌کند و از او صاحب چهار فرزند می‌شود. سالها بعد بار دیگر شهر دچار طاعونی مهلک می‌گردد و این بار نیز اودیپ تلاش می‌کند تا عامل این بلا را بیابد. پس از ماجراهای بسیار در نهایت به همهٔ حقایق پی می‌برد و چون متوجه می‌شود که غرورش مانع از دیدن حقیقت بوده بطرزی نمادین (← نماد) چشمان خود را در می‌آورد تا بدین‌وسیله ناتوانی انسان را در مقابل سرنوشت نشان دهد. این خطا و لغزش سبب بروز حوادث غم‌انگیز تراژدی می‌شود. (← نخوت)

نقیضه / جواب

Parody

نقیضه در لغت بازگونه جواب گفتن شعر* کسی، مهاجات و هجو* گوئی است و در اصطلاح نوعی تقلید* سُخره‌آمیز ادبی می‌باشد. شاعر و نویسنده نقیضه‌ساز از سبک*، قالب* و طرز نگارش نویسنده یا شاعری خاص تقلید می‌کند ولی به جای موضوعات جدّی و سنگین ادبی در اثر اصلی، مطالبی کاملاً مغایر و کم اهمیّت می‌گنجاند تا در نهایتْ اثر اصلی را به نحوی تمسخرآلود جواب گفته باشد.

نقیضه و جواب تقلیدی بسیار ظریف است زیرا شاعر یا نویسنده‌ای که آن را می‌نویسد باید میان اقتران به اثر اصلی و افتراق عمدی از

موضوع آن، تعادلی ظریف برقرار کند به طوری که اگرچه سایهٔ اثر اصلی در آن محسوس است، نقیضه و جوابْ خود اثری مستقل باشد.

این قسم تقلید ادبی از دیرباز در بین نویسندگان و شعرای ایرانی معمول بوده است. برای نمونه مولانا محمود نظام قاری از شعرای نیمهٔ دوم قرن نهم هجری، در دیوان البسه، جای جای به تضمین* شعرای بزرگی چون حافظ، سعدی، ابوسعید ابوالخیر، فردوسی و دیگران/ مثنویات (← مثنوی)، قصاید (← قصیده) و غزلیّاتی (← غزل) مطایبت‌آمیز (← مطایبه) در وصف البسه دارد. مثلاً در تضمین این بیت* خواجه حافظ:

فکر بلبل همه آنست که گل شد یارش
گل در اندیشه که چون عشوه کند در کارش

چنین گوید:

آنکه خیّاط برد پارچه از رو وارش
پنبه حلّاج چرا کم نکند از کارش
رخت را زود مَدَر دیر مپوسان در چرک
خواجه آنست که باشد غم خدمتکارش
ایکه دستار سمرقندیت افتاده پسند
جانب طرّه عزیز است فرو مگذارش
گر سر و پای کسی هست تهی تن عریان
به از آنست که در پا نبود شلوارش
جای آنست که اطلس رود از رنگ به رنگ
زین تغابن که قدک می‌شکند بازارش
مرد دیدم که بیاراست به رخت والا
تن خود را ز جوانی و نیامد عارش
ز آن همه رخت زنان را بگه آرایش
پهلوان پنبه خوش آمد به نظر و افزارش

قاری از موی شکافان و سخن‌پردازان
کیست کو مدحت موئینه بود اشعارش

همچنین شیخ بسحاق اطعمه حلّاج شیرازی از شعرای اوائل قرن نهم در دیوان خود به تقلید از شیوهٔ شعرای کلاسیک*، اشعار مطایبت‌آمیزی در وصف خوردنیها دارد. مثلاً شیخ سعدی فرماید:

باد گلبوی سحر خوش می‌وزد خیز ای حکیم

و شیخ بسحاق در جواب چنین می‌گوید:

بوی کشکک می‌دمد از خواب برخیز ای حکیم
زان که خواهد پخت بی ما سالها آش حلیم
هر کماج از زیر آتش خوش نمی‌آید برون
خالصی باید که از آتش برون آید سلیم
از شمیم نان و حلواهای گرم شب غریب
پس بخواهد رفت بر بالای خاک ما نسیم
والخ...

میرزا رضاخان افشار از شعرای اوائل قرن چهاردهم قمری نیز نقیضه‌ای دربارهٔ تقویم دارد که نام آن مقویم است. وی برای روزهای هر ماه قمری به حَسَب اموری که جنبهٔ مطایبه و طنز* دارد تعریفی ارائه می‌دهد. مثلاً در تعریف ایّام ماه شعبان‌الرّجب چنین می‌نویسد:

پنجشنبه ۱: نیکست گریختن اطفال از مکتب و اسباب قلمدان معلّم را دزدیدن و سوزنَ بر تشک نشاندن را.

جمعه ۲: فراغت اولی است خاصّه از خوردن و آشامیدن.

شنبه ۳: از ایّام منحوسه است بجز در پس درب پنهان شدن و غفلتاً بیرون آمدن و اسبهای کالسکه را رَم دادن امری را نشاید.

یکشنبه ۴: مانند روز گذشته است.
دوشنبه ۵: نیکست درماندگی و تنگدستی و سرگردانی و غصّه خوردن را.
والخ...

حکیم قاسم کرمانی، از لطیفه*پردازان اخیر نیز کتابی دارد به نام خارستان که در جواب گلستانِ سعدی فراهم آمده است و موضوع آن احوال و عادات و نحوهٔ معاش مردم کرمان است. این کتاب به شیوهٔ گلستان سعدی چنین آغاز می‌شود:

صنعت خلوشی از خفّ و ذلّ که تار شالش در کمال ظرافت است و به پود اندرش مزید لطافت. هر مکوئی که فرو می‌رود مفرّج تار است و چون برمی‌گردد مدرّج پود. پس از هر مکوئی پودی لازم و پس از هر پودی دو دفتین واجب.

بیت:

از بازو و ذنچ که برآید
کز عهدهٔ دفتین به درآید؟

از نمونه‌های دیگر جواب در ادب فارسی، **تذکرهٔ یخچالیّه** / مذهب اصفهانی، التفاصیل / فریدون توللی، و وغ وغ ساهاب / صادق هدایت است. لذت بردن از نقیضه ایجاب می‌کند که خواننده اثر اصلی را خوانده باشد. از نمونه‌های متأخر نقیضه می‌توان به نقیضه‌های صادق هدایت از شعر «اندوهناک شب» نیمایوشیج، و شعر «دماوند» بهار نام برد:

هنگام روز سایه هر چیز مخفی است
و در اطاق
از رنگ‌های تلخ که بویی دهند تند
بس غول‌ها
خیلی بلندبالا
از دور می‌رسند چو موجی ز کوه‌ها
تا
فریاد برکشند.

ملک‌الشعراء بهار در شعر معروف «دماوند» گوید:

ای دیو سپید پای در بند
ای گنبد گیتی ای دماوند
از سیم به سر یکی کُله خُود
ز آهن به میان یکی کمربند

و صادق هدایت گوید:

ای صاف و سفید کلّهٔ قند
افراشته همچو کوه الوند
از کاغذ آبیت کله خود
وز نخ به میان یکی کمربند

غزل بُسحاق اطعمه چنین نقیضهٔ غزل سعدی کند:

در شعر من از آن همه ذکر مُزَعفَرست
«کز هرچه می‌رود سخن دوست خوشترست»
بوی کباب می‌رسد از مطبخم به دل
«پیغام آشنا نفس روحپرورست»
در قلیه نیست حاجتِ مرواری نخود
«معشوق خوبروی چه محتاج زیورست»
در انتظار حلقهٔ زنجیر حلقه‌چی
«اصحاب را دودیده چو مسمار بر درست»...
بُسحاق نسبت سخن خود مکن به قند
از بهر آن که شعر تو غیر مکرّرست

پارودی غزل حافظ از بُسحاق اطعمه:

هر زمان که دریابی نانِ گرم و بورانی
«وقت را غنیمت دان آن قدر که بتوانی»

از پی چنین لوتی گر رسی به صابونی
«حاصل از حیات ای جان آن دم است تا دانی»

در ادبیّات غرب، این نوع تقلید ادبی از زمانهای قدیم بین نویسندگان و شعرا رسم بوده است. ارسطو در کتاب فن شاعری از آن اسم برده است و بدعت آن را به هه گه‌مون اهل تاسوس نسبت داده است. ظاهراً هه گه‌مون اوّلین کسی بوده است که نقیضه گوئی را در قرن پنجم پیش از میلاد در تئاتر رواج داده است. در عین حال این بدعت را به هیپوناکس، شاعر قرن ششم میلادی نیز نسبت داده‌اند.

آریستوفانس نیز بعدها در کمدی* خود با عنوان غوکان به نقیضهٔ سبک اشیل و اوریپید پرداخت.

در دوران رنسانس*، سِروانتِس، نویسندهٔ اسپانیائی، دُن کیشوت را به منزلهٔ نقیضهٔ منظومه‌های بزمی و رُمانس* که در قرون وسطی رواج داشت، نوشت. این قسم تقلید ادبی پس از قرن نوزدهم، شکل رایج نظیره‌سازی* شد.

در ادبیات انگلیسی، درخشانترین نمونهٔ نقیضه‌سازی، کارِلوئیس کارول در آلیس در سرزمین عجایب است. او در این کتاب به نقیضه‌سازیِ اثر شاعری به نام ساوثی می‌پردازد.

برای مثال در دو قطعهٔ زیر، قطعهٔ دوم نقیضهٔ قطعه اول است:

"You are old, Father William, "The young man cried: "The few locks which are left are grey; you are hale, Father William, -a hearty old man: Now tell me the reason, I pray."
"In the days of my youth," Father William replied,
I remembered that youth would fly fast,
And abused not my health and my vigour at first,
That I never might need them at last."
(Southy / "The old Man's Comforts and How He Gained Them")

"You are old, Father William." the young man said,
"And your hair has become very white,
And yet you incesantly stand on your head
-Do you think, at your age, it is right?"
"In my youth", Father William replied to his son,
"I feared it might injure the brain;
But now that I'm perfectly sure I have none,
Why, I do it again and again."
(Caroll / "Father William")

در ادبیات فرنگی اگر موضوع اثر اصلی تغییر کند ولی قالب آن ثابت بماند، آن را نقیضه (parody) گویند اما چنانچه موضوع اثر اصلی ثابت ولی شکل و قالب آن تغییر کند به آن **travesty** می‌گویند. برای مثال اگر قرار باشد دیدو و اِنه ئاس در آنه ئید ویرژیل مثل زنهای عوام و اوباش سخن بگویند در آن صورت اثر را travesty می‌نامند.

نماد (← نشانه‌شناسی)

نماد / سَمبُل **Symbol**

نماد در لغت به معنی نَمود، نما، و نماینده است و در برابر واژهٔ فرنگی symbol می‌آید که از کلمهٔ یونانی symbolon به معنی علامت، نشانه، و اثر می‌باشد. نماد شیء بی‌جان یا موجود جانداری است که هم خودش است و هم مظهر مفاهیمی فراتر از خودش. اگرچه نماد به معنی نشانه است، تفاوت آن با نشانه در آنست که نشانه مفهوم ساده و واحدی را می‌رساند مثل علائم رانندگی یا پرچم. دریافت پیام چنین نشانه‌هائی نیازبه بسترسازی و متن* خاصی ندارد و از اینرو

نشانه از جهت انتقال پیام خودکفا است. امّا دریافت پیام نماد و نوع آن پیام بستگی به متن یا عِوامل پیرامون آن دارد. برای مثال تندیس دست بریَدهِ در مذهب شیعه هم نشانه مظهر دست بریدهٔ حضرت ابوالفضل در واقعهٔ کربلاست و هم مظهر مظلومیّت تشیع. این مفهوم دوم در بستر تاریخ تشیع قابل دریافت است. همچنین صلیب هم مظهر به صلیب کشیدن عیسی مسیح است و هم نمادِ مفهوم تثلیث در نظام اعتقادی مسیحیت.

گاه خاستگاه نماد رشتهٔ خاصی از علوم است مثل تعبیراتی که در روانشناسی تحلیلی فروید از اشیاء، حیوانات، یا رویدادها برای تبیین تمایلات ناخودآگاه انسان می‌شود.

در ادبیاتْ نماد یکی از شگردها و ترفندهای تصویرگری* و از جمله امور حوزه بیان* است. نمادهای ادبی بیش از آنکه از حوزه‌های دیگر تقلید* شده باشند، زاییدهٔ ذهن خلاّق نویسنده و شاعر است. حتی چنانچه نماد از جای دیگر وام گرفته شده باشد، بنا به شرایط اثر تغییر می‌کند و نقش تازه‌ای به خود می‌گیرد.

گاه نماد و استعاره* به غلط به جای یکدیگر به کار می‌روند. اما باید گفت تفاوت استعاره با نماد در چند نکته است: نخست آنکه در استعاره، مستعار یا بردار* جانشینِ مستعارمنه یا هدف* می‌شود یعنی هویت خود را از دست می‌دهد تا هویتی تازه کسب کند. مثلاً وقتی شاعر می‌گوید: «آیا دوباره روی لیوان‌ها خواهم رقصید؟» (فروغ فرخزاد) او با انتساب رقصیدن حبابگونه روی آب برای سعادتِ خودش، تصویری از ناپایداری خوشبختی کاذب خلق می‌کند. در این تصویر «من» هویت خود را ترک کرده و بطور تلویحی هویت «حباب» را پذیرفته است. بنابراین او دیگر «من» انسانی نیست. اما وقتی همین شاعر می‌گوید:

«شاید حقیقت،
آن دو دست سبز جوان بود،
آن دو دست سبز جوان که زیر بارش یکریز برف مدفون شد.

فروغ فرخزاد

کلمهٔ برف هویت خود را از دست نداده است یعنی هم برفی است که وقتی می‌بارد همه‌چیز را می‌پوشاند، و هم به لحاظ القائاتی که از رنگ سفید و کلمهٔ دفن و نیز از تکرار معنی‌دار آن در شعر ایجاد می‌شود در مفهومی فراتر از وجود واقعی‌اش یعنی به مفهوم مرگ به کار رفته است. این مفهومِ فراتر بیش از آنکه صریحاً بر زبان آمده باشد، به خواننده یا شنونده القاء می‌شود. القاء از ویژگی‌های نماد است.

دومین تفاوت بین نماد و استعاره در آنست که استعاره نیاز به متن پیرامون ندارد حتی یک عبارت دو کلمه‌ای می‌تواند استعاری باشد مثلاً «گل خندید». واضح است که گل هویت گیاهی خود را از دست داده و در اینجا به واسطهٔ فعل خندیدن هویتی انسانی یافته است (← آدمی‌گونگی). امّا نماد نیاز به محیطی دارد که در آن از رهگذر تکرارهای معنی‌دار شکوفا شود. در نمونه‌ای که از فروغ نقل شد، برف به دلیل بسامد بالا در شعرهای فروغ نقشی معنی‌دار می‌یابد، و به کمک عوامل پیرامونی در اشعار او مظهر و نماد مرگ

است. حال چنانچه این محیط و عوامل پیرامون تغییر کند و برف باز هم نماد باشد، لزوماً نماد مرگ نخواهد بود.

از حیث دایرهٔ مفهومی نماد بر دو نوع است:

اول نمادهای قراردادی یا عمومی که به سبب تکرار، دلالت آن‌ها صریح و روشن است. مثل نمادهائی که در ادبیات عرفانی ما و در آثار شاعران مقلّد دیده می‌شود از قبیل میخانه که نماد محل روحانی است یا شراب و ساقی که نماد روحانیت و معنویت هستند یا بهار که سمبل جوانی و تجدید حیات است و آب که مظهر نور و روشنائی است.

دوم نمادهای خصوصی یا شخصی که حاصل ابتکار شاعران و نویسندگان بزرگ است و معمولاً «در ادبیات قبل از آنان مسبوق به سابقه نیست مثل خورشید در اشعار مولانا که سمبل شمس تبریزی است و خدا و شیر که نماد خدا و ولی‌الله است...» (ص ۷۶، بوم)

در ادبیات انگلیسی از ویلیام بلیک، شاعر رمانتیکِ اجتماعی (← رمانتیسم)، در شعری با نام «رُز ناخوش»، گل سرخ به جای آنکه نماد عشقی سالم باشد، به عنوان نماد عشقی ناخوش از بیماری خودخواهی و ریاکاری تصویر شده است:

O Rose thou art sick
The invisible worm,
That flies in the night
In the howling storm
Has found out thy bed
Of crimson joy:
And his dark secret love
Does thy life destroy.

ترجمه:

آه گل سرخْ تو بیماری
آن کرم مرموزی
که در شب و در زوزهٔ باد پَر می‌کشد
بستر تو را
بستر لذتی خونرنگ یافته است:
و آن عشق تیره پنهانش
هستی ترا به باد می‌دهد.

بلیک در اشعار خود از اینگونه نمادهای شخصی بسیار دارد. و. بی. ییتز، شاعر ایرلندی تبار معاصر نیز در اشعار خویش نظامی از نمادهای خصوصی می‌سازد. در مکتب سمبولیسم* نمادها عموماً از چنین کیفیّتی برخوردارند.

در رمان (← رمان) شازده احتجاب / هوشنگ گلشیری، تکرار تصویرهائی از بیماری سل، ماهیهای باد کرده، علفهای هرزه، صدای سرفه و آب گندیدهٔ حوض، یا آب زلال، درختهای تزئین شده، باغچه‌های مرتّب و شکوفه‌های گل، به لحاظ زمینه‌ای که نویسندهٔ به کار می‌گیرد و تکرار آن تصاویر، جنبه‌ای نمادین می‌یابند، تصویرهای دستهٔ اوّل نماد مرگ و زوال و فساد، و تصویرهای دستهٔ دوّم نماد حیات و شکفتگی و باروری می‌شوند.

در ادبیّات انگلیسی زبان، یکی از معروفترین نمادهای ادبی، نهنگ سفید در رمان موبی دیک / هِرمان ملویل اثر نویسندهٔ امریکائی قرن نوزدهم است. در این رمان، نهنگ سفیدَ، ظاهراً جانوری است که کاپیتان آهِب در تعقیب آن است. امّا نویسنده در جریان داستان مفاهیمی را بهمراه نهنگ سفید القاء می‌کند که خواننده آن را در مقام معنائی والاتر و پیچیده‌تر می‌یابد.

نماد در آثار ادبی به دو صورت به کار گرفته

می‌شود: یا در مقام تصویرهائی پراکنده در درون اثر حضور دارد (مثل برف در شعر فرخزاد)، یا کلّ اثر ساختاری نمادین دارد مثل منطق‌الطیرِ شیخ عطّار و کمدی الٰهیِ دانته. که اگر چه آثاری تمثیلی هستند، نمادهای فراوانی در آنها به کار رفته است.

همچنین در آثار ادبی دو دسته نماد می‌توان جستجو کرد: دستهٔ نخست نمادهای عام هستند که تقریباً نزد بسیاری شناخته شده‌اند مثل سفر به جهان سُفلیٰ در آثار ویرژیل شاعر روم باستان، دانته شاعر ایتالیائی قرون میانه و جیمز جویس نویسندهٔ ایرلندی معاصر. دستهٔ دوّم نمادهای شخصی و خصوصی است که نزد هرکس تعبیر متفاوتی پیدا می‌کند مانند آنکه شرابخوارگی نزد شاعری مظهر بی‌ریائی تلّقی می‌شود و نزد شاعری دیگر مظهر بی‌خِرَدی و بی‌اخلاقی. (← سمبولیسم).

نمایش خواندنی **Closet Drama**

نمایشنامه‌ای را گویند که به علّت دشواری و عدم قابلیّت اجرا به منظور خوانده شدن نوشته شود. قدمت این قسم نمایش* به یونان و روم باستان می‌رسد. در این زمینه در یونان گفتگو*های افلاطون دربارهٔ مرگ سقراط را می‌توان نام برد. در روم جولیوس سزار استرابو، سیسرو، و سِنِکا نمایشنامه‌هائی از این نوع نوشته‌اند.

نمایش خواندنی در انگلستان در دوران الیزابت* و رنسانس (← دوران رنسانس) مورد توجّه قرار گرفت. از جمله برجسته‌ترین نمونه‌های نمایش خواندنی در این دوران می‌توان نمایشنامهٔ مصطفی / سرفولْک گرویل را نام برد.

در قرن هفدهم، تراژدی* منظومِ سامسون آگونیستِس / جان میلتون نمونهٔ نمایش خواندنی در این قرن است.

شعرای رمانتیک (← رمانتیسم) و شعرای دورهٔ ویکتوریا (۱۹۰۱-۱۸۳۷) نوشتن نمایش خواندنی را به نمایش برای اجرا ترجیح می‌دادند. برخی از نمایشنامه‌های این دوره عبارتند از: مانْفِرِد / لُرد بایرُن، پرومتهٔ رسته از زنجیر و سِنْسی / شلّی، تراژدی روح / براونینگ، و سرسلسله‌ها / توماس هاردی.

نمایش / درام **Drama**

نمایش در لغت به معنی نشان دادن است و در اصطلاح به معنای کاری است که نمود می‌یابد، یا عملی است که روی می‌دهد. از اینرو در یونان باستان عملی را که بر روی صحنهٔ نمایش* و در برابر چشم تماشاگران روی می‌داد، «دراما» می‌گفتند.

نمایش به طور کلی از مراسم مذهبی نشأت گرفته است. کمدی* یونان از جشنهای باروری دیونوس مایه گرفت و تراژدی* از شعائر مذهبی دایونوسی راجع به زندگی و مرگ پدید آمد و نمایش قرون وسطی از تولّد و رستاخیز مسیح و مراسم کلیسای عیسوی الهام گرفت.

در دوران رنسانس* آشنائی و پیروی از نمایش باستان بار دیگر موجب رواج نمایشنامه*های کلاسیک (← کلاسیسیسم) شد. از تلفیق نمایشنامه‌های کلاسیک و اصول آن با نمایشنامه‌های مذهبی و اخلاقی قرون وسطی، در انگلستان نمایش خاصّی پدید آمد که بعدها نمایش الیزابتی نامیده شد.

نمایش الیزابتی شامل نمایشنامه‌های

تاریخی (← نمایش تاریخی)، تراژدی خانوادگی*، کمدی درباری، کمدی رمانتیک*، نمایش شبانی*، و نمایشنامه‌های طنز*آمیز می‌باشد.

در دوران ژاکوب* و دوران چارلز* نمایش در انگلستان افول کرد تا آنکه در سال ۱۶۴۲ منجر به تعطیل تماشاخانه‌ها توسط پیورتن‌ها گردید.

تأکید بن جانسون بر رعایت اصول کلاسیکی نمایش و تأثیر نمایش فرانسوی، در نمایش دوران **احیاء سلطنت (Restoration)** به ثمر نشست. عصر نوکلاسیک (← مکتب نوکلاسیک) دورهٔ رواج نمایش قهرمانی*، کمدی احساساتی*، تراژدی خانوادگی، و کمدی رفتارها* شد. در اوائل قرن نوزدهم ملودراما* رواج یافت امّا از اواخر این قرن نمایش جدّی بار دیگر احیا شد.

در قرن بیستم در انگلستان، تحت تأثیر آثار هنریک ایبسن (نمایشنامه‌نویس نروژی)، نمایش گرهگین* و تراژدی خانوادگی (در آثار برنارد شاو و جان گالزورثی)، کمدی (در آثار سامرست موآم)، و نمایش منظوم* (در آثار تی. اس. الیوت و کریستوفر) رونق گرفت.

در ایران بنا بر شواهد موجود در ادبیات، پس از اسلام نمایش جایگاه عمده‌ای نداشته است؛ در عوض ادب فارسی بیشتر خاستگاه قصّه* و حکایت* بوده است. (ص ۱۳۱ الف الف) این تفاوت بیانگر یک تفاوت عمیق فرهنگی بین غرب و شرق است. آنچه در ایران بنیان نمایش را نهاد مراسم مذهبی و تعزیه‌هائی بود که در واقع از قرون اخیر (از زمان قاجار) و از رهگذر آشنائی ایرانیان با نمایش‌های مذهبی مسیحیان پدید آمد.

نخستین نمایشنامه‌های ایرانی در واقع ترجمه‌های محمد جعفر قراچه داغی از مجموعه فتحعلی آخوندزاده تحت عنوان تمثیلات بود. این ترجمه‌ها بعدها انگیزهٔ نوشتن نخستین نمایشنامه‌های فارسی به وسیلهٔ میرزا آقا تبریزی شد. این نمایشنامه‌ها عبارت بودند از سرگذشت اشرف خان حاکم عربستان در ایّام توقّف در تهران که در سنهٔ ۱۳۲۲ هجری قمری به پایتخت احضار می‌شود و حساب سه سالهٔ ولایت را پرداخته مفاصا می‌گیرد و بعد از زحمات زیاد دوباره خلعت حکومت پوشیده می‌رود (در چهار مجلس)، طریقهٔ حکومت زمان خان بروجردی و سرگذشت آن ایام (در چهار مجلس)، حکایت کربلا رفتن شاهقلی میرزا و سرگذشت آن ایّام و توقف چند روزه در کرمانشاهان نزد شاهمراد میرزا حاکم آنجا (در چهار مجلس). مدّتی بعد سرگذشت هاشم هم به این مجموعه اضافه شد.

در سال ۱۲۶۴ هـ‌ش. تماشاخانه دارالفنون ـ ویژهٔ درباریان به دستور ناصرالدین شاه گشوده شد. در این تماشاخانه گروههای تقلید* به اجرای نمایشهای تقلیدی یا نمایشنامه‌هائی که بیشتر از کمدی‌های مولیر اقتباس شده بودند، پرداختند. با آغاز جنبش مشروطیّت و پَس از امضای فرمان مشروطیت در سال ۱۲۸۵ هـ‌ش. نخستین نمایشهای عمومی در هوای آزاد به اجرا درآمد. نخستین این گروهها «شرکت فرهنگ» بود که در پارکها به اجرای نمایش پرداخت و پس از این گروه «تئاتر ملی» تشکیل شد.

با کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ هـ‌ش. بسیاری از تماشاخانه‌ها تعطیل شدند و جای نمایش را در تماشاخانه‌هائی که باقی ماندند نمایشواره‌های به اصطلاح ساز و ضربی و رقص و آوازی بی‌محتوا گرفت. این تماشاخانه‌ها به «تئاترهای لاله‌زاری» شهرت یافتند و نمایش حرفه‌ای به کلّی از میان رفت.

از سال ۱۳۳۵ هـ‌ش، کوششهائی برای رواج نمایش جدّی به عمل آمد که حاصل این کوششها نمایشنامه‌های پایان / جعفر والی، قلب گرگ می‌تپد / جمال میرصادقی، بلبل سرگشته / علی نصیریان و چند نمایشنامهٔ دیگر بود.

پس از آنکه در سال ۱۳۴۵ رشتهٔ فعالیّتهای نمایشی در دانشگاه تهران ایجاد شد تا بهمن ۱۳۵۷ هـ‌ش. جز نمایشهائی که به وسیلهٔ گروههای دانشگاهی و دولتی پس از تصویب آماده و اجرا می‌شدند، گروههای مستقل کمتر امکان اجرای نمایش را می‌یافتند و کمتر ممکن بود که اجرای نمایش به وسیلهٔ آنها با ممنوعیّت و توقیف ادارهٔ ممیّزی اداره نگارش و عاملانشان روبرو نشود. پس از بهمن ۱۳۵۷ هـ‌ش. و سقوط محمدرضا شاه تا اسفند ماه ۱۳۵۸ هـ‌ش. نمایشهای بسیاری در تهران اجرا شد. مهمترین ویژگی این نمایشها پس از سالها خفقان، سیاسی بودن آنها بود.

(کن)

واژهٔ درام همچنین به نمایشنامه‌های جدّی اعم از آنکه پایان‌بندی شاد یا غم‌انگیز داشته باشد اطلاق می‌شود. نویسنده در اینگونه نمایشنامه‌ها به موضوعی جدّی می‌پردازد. این موضوع لزوماً همیشه جنبهٔ غم‌انگیز و تراژیک ندارد. مفهوم اخیر از اواسط قرن نوزدهم توسط نویسندگانی چون دیدرو و بومارشه در فرانسه رایج شد. این نویسندگان لفظ درام را در مورد آن دسته از نمایشنامه‌های خود که به زندگی مردمان طبقهٔ متوسط مربوط می‌شود به کار بردند.

نمایش رمز و راز (← نمایش مذهبی)

نمایش شبانی **Pastoral Drama**

نمایشی (← نمایش) را گویند که صحنه‌پردازی* و شخصیّتهای (← شخصیّت) شبانی عناصر اصلی آن را تشکیل بدهد.

نمایش شبانی با نمایشنامه*های آمینتا / تاسو (۱۵۸۱) و شبان وفادار / ژان باتیستا کوارینی (۱۸۸۵) در دورهٔ رنسانس (← دوران رنسانس) در ایتالیا پدید آمد.

بعدها این نوع نمایش بر آثار نمایشنامه‌نویسان انگلیسی از جمله بر نمایشنامهٔ ناتمام شبان غمگین / شکسپیر (۱۶۴۱) تأثیر گذاشت. جیمز شرلی نیز نمایشنامه‌ای شبانی با نام آرکادیا (۱۶۴۰) نوشت که از آرکادیای سیدنی اقتباس شده بود (← آکاردیا). اما مهمترین نمایش شبانی در ادبیّات انگلیسی شبان‌های وفادار / جان فِلِه چر (۱۶۰۸) می‌باشد.

ویلیام شکسپیر شکل و ساختار* این نوع نمایش را در نمایشنامهٔ هر طور که بخواهید، نقّادانه به کار برد.

نمایش عامیانه **Folk Drama**

به نمایشنامه*هائی اطلاق می‌شود که مضمون* و موضوع آنها از ترانه*ها و رقصهای بدوی، مخصوصاً آنهائی که با امور

زراعت و فلاحت در فصول مختلف مربوط هستند، اقتباس می‌شود. نمایش*های عامیانهٔ ایرانی شامل پرده‌داری، معرکه گیری، نقّالی، تعزیه* و روحوضی می‌باشد.

در انگلستان نمایشنامه‌های عامیانه مانند رقص شمشیر در قرون وسطی به شکلهای جا افتاده‌تری تبدیل شد که از نمونه‌های آن جُرج مقدس، رابین هود، لال‌بازی و حرکاتِ بازیگران دوره گردی که با لباس مبدّل و صورتکِ‌بازی به اجرای نمایش می‌پرداختند قابل ذکر است.

این شکل نمایش بعدها بر بعضی قالبهای (← قالب) نمایشی مانند کمدی رمانتیک* و نمایش شبانی* تأثیر گذاشت.

نمایش قهرمانی Heroic Drama

نوعی نمایش* منظوم بوده است که در دوران **احیاء سلطنت (Restoration)** (۱۷۰۰–۱۶۶۰) در انگلستان رواج یافت. متن نمایشنامه‌های قهرمانی در قالب* مزدوجهٔ حماسی* سروده می‌شد و قهرمان آن جنگجوئی دلاور و نام‌آور بود. معمولاً میان قهرمان این چنین نمایشنامه‌ای و دختر یا یکی از نزدیکان پادشاهی که قرار است قهرمان مذکور سرزمینش را تصرّف کند و یا به دلایلی با او قصد جنگ دارد، عشقی پدید می‌آید. این عشق منشأ بروز ستیز و کشمکش* درونی در قهرمان نمایشنامه می‌شود زیرا او میان دو طرف یعنی علاقه به محبوبه و وظیفهٔ خود سرگردان و بلاتکلیف می‌ماند.

اگر چه نمایش قهرمانی غالباً به پایانی خوش می‌انجامد، از جمله نمایشنامه‌های جدّی محسوب می‌شود. چنانچه نمایش قهرمانی پایان غم‌انگیزی داشته باشد آن را **تراژدی قهرمانی** (heroic tragedy) می‌نامند.

از بین شعرائی که در این زمینه آثار برجسته‌ای از خود باقی نهاده‌اند می‌توان از جان درایدن (نمایشنامهٔ فتح غرناطه) و توماس آت وی نام برد.

در سنّت نمایشی ایران، نخستین‌بار ابوالحسن فروغی (ذکاءالملک) نمایش منظوم را در ایران بنیان نهاد. اوّلین نمایشنامه‌ای که وی به این شکل نوشت داستان شیدوش و ناهید نام دارد و آن نمایشی منظوم در قالب مثنوی* است که در پنج پرده (← پرده‌نمایش) می‌باشد. موضوع این نمایشنامه اسیر شدن شیدوش، نجیب‌زادهٔ ایرانی به دست کافورشاه و عاشق شدن دختر کافور به نام ناهید نسبت به اوست. اگر چه کافور شیدوش را که مهمان او است به اسارت در آورده و سر آن دارد تا با منوچهر پادشاه ایران بجنگد، ناهید، دختر او به سبب علاقه و مهرش به شیدوش و اذعان به ناحق بودن پدر به او پیشنهاد فرار می‌کند. امّا شیدوش این کار را دون شأن خود می‌داند و تا پایان ماجرا یعنی نزاع میان شاه ایران و کافور و شکست کافور در بند باقی می‌ماند. نمایشنامه با عاقبتی خوش آنطور که معمول نمایش قهرمانی است به پایان می‌رسد.

نمایش مذهبی / نمایش معجزات

Mystery and Miracle Play

در اصطلاح به نمایشنامه*هائی اطلاق می‌شود که در قرون وسطی با کمک کلیساها و کشیشها و به انگیزهٔ ترویج و تبلیغ مسیحیّت در اروپا رواج یافت. حکومت کلیسا که در

بدو امر اجرای نمایش* را مغایر با اصول مذهبی می‌دانست، از اواخر قرون وسطی به این نتیجه رسید که برای زنده نگاهداشتن آئین مسیحیّت داستانهای (← داستان) کتاب مقدّس را در کلیسا به صورت واقعی برای مردم نشان دهد. از اینرو کشیشها تن به اجرای قصص (← قصه) کتاب مقدّس (مخصوصاً بخش مربوط به آفرینش انسان) دادند و بدین ترتیب هستهٔ اصلی نمایش اروپائی فارغ از عناصر نمایش کلاسیک (← کلاسیسیسم) یونان و روم، به نحوی خودجوش از درون همان کلیساها برجوشید و رفته‌رفته مسیر تکامل را طی کرد.

نخستین صورت نمایشهای مذهبی که در فرانسه از قرن دوازدهم و در انگلستان از قرن چهاردهم رایج شد، نمایش رمز و راز (mystery play) نام گرفت. مضمون* این نمایشنامه‌ها، خلقت انسان از ابتدا تا داوری آخر را در بر می‌گرفت و به زبان لاتینی اجرا می‌شد. امّا کم‌کم زبان بومی جای زبان لاتینی را گرفت و محل اجرا از داخل کلیساها به صحن بیرونی انتقال یافت. این جابه جائی زمینهٔ تغییرات بعدی را فراهم آورد به طوری که پس از مدّتی محلّ اجرا به داخل مردم و بر روی صحنه‌های نمایشی (← صحنهٔ نمایش) سیّار (در انگلستان) منتقل شد و عاملان اجرا به جای روحانیون، اصناف و کسبه شدند و مسئولیّت هر بخش از نمایشنامه بر عهدهٔ یکی از اصناف گذارده شد؛ برای مثال در شهر یورک بخش ساختن کشتی در کشتی نوح توسط صنف کشتی‌سازان، سفر به بیت‌اللحم توسط بنایان، و شام آخر توسط نانوایان اجرا می‌شد.

اجرای نمایشهای رمز و راز رفته رفته در انگلستان بر روی صحنه‌های نمایشی سیّار مرسوم شد. کیفیّت اجرای این نمایش‌ها با تعزیه دوره* در سنّت تعزیهٔ ایرانیان شباهت بسیار دارد: هر نمایشنامه در یک ارابه اجرا می‌شد و بخش زیرین هر ارابه، محلّ رختکن بازیکنان بود. پس از اجرای یک نمایشنامه این ارابه جای خود را به ارابهٔ دوّم که نمایشنامهٔ دیگری در آن اجرا می‌شد، می‌داد و خود برای اجرا به محلّ دیگری می‌رفت. ارّابهٔ دوّم هم پس از پایان کار به محلّ ارابهٔ اوّل و ارابهٔ اوّل به محل سوّم می‌رفت و به این ترتیب طی یک روز یا چند روز چندین نمایش در صحنه‌های نمایش سیّار به اجرا در می‌آمد.

نمایشهای رمز و راز بر حَسَب شهر محلّ اجرای هر مجموعه نامگذاری شده‌اند که معروفترین این مجموعه‌ها در انگلستان عبارتند از: ـ مجموعهٔ چِسْتِر، مجموعهٔ یورک، مجموعهٔ ویکفیلد و مجموعهٔ کاوِنْتربری. نمایش رمز و راز بعدها به نمایش معجزات تحوّل یافت. موضوع نمایش معجزات زندگی قدیّسین و معجزات آنان بود. این قسم نمایش در فرانسه بیش از انگلستان مرسوم بود. مشهورترین نمایش معجزات در فرانسه مجموعهٔ **معجزات بانوی ما** (نیمهٔ دوّم قرن چهاردهم) است که شامل چهل و دو نمایشنامه می‌شود.

(کن)

از نمونه‌های نادر نمایش معجزات در انگلستان نمایش شبان دوّم (نیمهٔ اول سدهٔ پانزدهم) است که موضوع آن به تولّد حضرت عیسیٰ مربوط می‌شود و خلاصهٔ آن بدین شرح است:

سه شبان از گلّه‌ای محافظت می‌کنند. یک شب، هنگامی که سه شبان از فرط خستگی به خواب شبانه فرو می‌روند، مَک که خود نیز از نگاهبانان گلّه است، از موقعیّت سوءاستفاده می‌کند و برّهٔ چاق و چلّه‌ای را از گلّه جدا کرده به خانهٔ خود می‌برد. همسر مَک برای گمراه کردن ذهن شبانان برّه را به عنوان نوزادی که تازه تولّد یافته قنداق می‌کند و در گاهواره می‌خواباند. پس از این حیله، مک به محل استراحت سه شبان باز می‌گردد و چنین وانمود می‌کند که تازه از خواب برخاسته است. آنگاه از سه شبان که تازه بیدار شده‌اند خداحافظی کرده، محل را به قصد خانهٔ خود ترک می‌کند.

اندکی بعد شبانها متوجهٔ غیبت برّهٔ چاق می‌شوند و چون یکی از شبانان به مَک مشکوک است همگی در جستجوی برّه به خانهٔ او می‌روند. امّا در آنجا با زن تازه‌زا و بستریِ مَک مواجه می‌شوند، پس هریک تولّد نوزاد را تبریک می‌گویند و خارج می‌شوند، فقط یکی از سه شبان به اصرار از مک می‌خواهد اجازه دهد تا روی نوزاد را بوسه زند و علی‌رغم مخالفت مک به سوی نوزاد می‌رود که با دیدن نوزاد، خیانت و دزدی مَک آشکار می‌شود. پس از این ماجرا و بازگردانیدن برّهٔ گمشده به گلّه، شبانان آوازی آسمانی می‌شنوند که نوید تولّد نوزادی را در بیت‌اللحم می‌دهد و چنین می‌گوید:

برخیزید ای شبانان! هم اکنون نوزادی متولد می‌شود که آنچه «آدم» به خاطر ما از دست داد، بار دیگر بدست می‌آورد: او که شیطان را نابود می‌کند امشب پا به جهان می‌نهد؛ خداوند در این سپیده‌دم به شما وعدهٔ دوستی می‌دهد. به بیت‌اللحم بروید و او را خُفته در سبدی میان دو حیوان بیابید.

شبانان، در بیت‌اللحم، نوزاد و مادرش را در اصطبلی پیدا می‌کنند و از آن هنگام مقدّر می‌شود که حمایت و نگهداری آنان بر عهدهٔ سه شبان قرار گیرد.

بدین‌سان داستان تولّد حضرت عیسی و پرورش او به دست شبانان موضوع اصلی نمایشنامه قرار می‌گیرد با تولّد نوزادی (حضرت عیسی ع) که بنا به مشیّت خداوند در محلّ گوسفندان جای می‌گیرد و پیدا شدن هر دو توسّط شبانان؛ همچنین مأموریت مقدّس نگاهداری از این نوزاد استثنائی که از جانب خداوند بر شبانان محوّل شده جلوه‌ای از اعتقاد مذهبی مسیحیان به تقدّس شبانها و معصومیّت گوسفندان است.

در قرن هجدهم روبرت دوذْلی آن دسته از نمایشهای انگلیسی را که بر مضامین (← مضمون) کتاب مقدّس بنا شده، نمایش رمز و راز خواند و اصطلاح فرانسوی نمایش معجزه را برای نمایشنامه‌های مربوط به زندگانی بزرگان دین به کار برد. (← نمایش اخلاقی، ← تعزیه)

نمایش معجزات (← نمایش مذهبی)

نمایشنامه **Play**

هر اثر نمایِشی (← نمایش) که برای اجرا روی صحنهٔ نمایش* یا در استودیوی تلویزیونی نوشته شده باشد (بجز نمایش خواندنی*) و توسط بازیگران اجرا شود، نمایشنامه است. فرق نمایشنامه با نمایش در آنست که نمایش عنوان نوع ادبی (← انواع ادبی) خاصی است

اما نمایشنامه به هر اثری که در این نوع ادبی جای داشته باشد اطلاق می‌شود.

نمایشنامه اخلاقی **Morality Play**

این قسم نمایش* در اروپا در اواخر قرن چهاردهم از نمایشهای مذهبی (← نمایش مذهبی) سرچشمه گرفت و تا اوایل دوران رنسانس* رواج داشت. موضوع و مضمون* نمایش اخلاقی بر رویاروئی و تقابل میان نیکی و پلیدی استوار است و اشخاص نمایش را شخصیّتهای تمثیلی (← تمثیل) مثل خوبی و بدی تشکیل می‌دهند. گفته می‌شود این قسم نمایش تلفیقی از نمایش مذهبی قرون وسطی و عناصر تمثیلی رمانسهائی (← رمانس) چون رومن دولارُز است.

در انگلستان نخستین نمایشهای اخلاقی که در اصطلاح (paternoster plays) خوانده می‌شد، در شهر یورک و مکانهای دیگر اجرا می‌شد و موضوع آنها نزاع میان نیکیهای هفتگانه و هفت گناه کبیره است. مشهورترین نمایش اخلاقی انگلیسی نمایشنامهٔ تمثیلی مردم (اوایل قرن شانزدهم) است که اشخاص آن را به جای نیکی و بدی، مفاهیمی چون مرگ، دوست نیک، اعمال خوب و غیره تشکیل می‌دهد. خلاصهٔ این نمایشنامه به شرح زیر است: وقتی مرگ به سراغ انسان گناهکار می‌رود، انسان از او فرصت می‌خواهد تا شاید از دوستان دوران زندگیش در این راه پُر مخاطره و ترسناک کمک بگیرد امّا همهٔ دوستانش (ثروت، زیبائی، دوست و غیره) از همراهی او در این سفر سرباز می‌زنند تا آنکه عاقبت به سراغ اعمال خوب و نیکیهای اندکی که کرده است می‌رود و آنها یاریش می‌کنند و هنگام تسلیمِ جان در کنار او باقی می‌مانند.

در قرن شانزدهم نمایش اخلاقی به ابزاری برای طرح شعارهای سیاسی و مذهبی بدل شد امّا از اواسط همان قرن این قسم نمایش رونق پیشین را از دست داد.

صحنهٔ نمایش* در نمایشنامه*های اخلاقی از سکوی ثابت و ساده‌ای تشکیل می‌شد و عاری از هرگونه زرق و برق معمول در نمایش مذهبی بود.

نمایشنامهٔ تاریخی **Historical Play**

این اصطلاح به نمایشنامه*هائی اطلاق می‌شود که بر مبنای حوادث مهّم تاریخی به ویژه لحظات حسّاس و سرنوشت‌ساز در زندگانی یک شخصیّت مهّم و مشهور نوشته شده باشد.

در مواردی نمایشنامهٔ تاریخی را play chronicle نیز می‌نامند امّا تفاوت این دو نوع نمایشنامه در آنست که نوع اخیر بیش از نمایشنامه‌های تاریخی صحنه‌های مجلّل مثل صحنه‌های جنگ، تاجگذاری، یا تشیع جنازه‌های پر شکوه دارد.

اوج رواج و شکوفائی نمایشنامه‌های تاریخی در انگلستان در دوران الیزابت* بوده است. از نمایشنامه‌های معروف این دوران ادوارد دوم نوشتهٔ کریستوفِرمارلو و نمایشنامه‌های تاریخی ویلیام شکسپیر را که راجع به پادشاهان انگلستان از ریچارد دوّم تا هنری هشتم می‌شود می‌توان نام برد. این مجموعه شاهکارهائی چون ریچارد دوّم، هنری چهارم و هنری پنجم را در برمی‌گیرد.

از نمونه‌های معاصر نمایشنامهٔ تاریخی در

ادبیّات انگلیسی می‌توان آثار زیر را نام برد: مردی برای تمام فصول / رابرت بولْت راجع به زندگی سرتوماس مور، انسان‌گرای (← انسان باوری) قرن شانزدهم، و نمایشنامهٔ کروسیِبل / آرثور میلر آمریکائی. نمایشنامهٔ اخیر دربارهٔ محاکمات مذهبی سال ۱۶۹۲ در امریکا است. این محاکمات مذهبی تمثیلی (← تمثیل) از محاکمات سیاسی دورهٔ سناتور مک کارتی و فشارهای او علیه کسانی بود که مشکوک به طرفداری از کمونیسم بودند.

در میان نمایشنامه‌های تاریخی ایران می‌توان به نمایشنامه‌هائی که براساس زندگی شخصیّتهائی چون امیرکبیر، مدرّس و میرزا کوچک‌خان جنگلی نوشته شده است اشاره کرد.

نمایشنامهٔ گرهگین Problem Play

(گین یا آگین پسوندی است که به آخر اسم ملحق شود و دال بر دارندگی و اتّصاف است.) گرهگین در لغت به معنی گره‌دار است و نمایشنامهٔ* گرهگین در اصطلاح به نمایشنامه‌ای اطلاق می‌شود که به موجب آن مشکلی اجتماعی مطرح و (معمولاً) راه‌حل آن ارائه شده باشد. یکی از قدیمیترین نمایشنامه‌ها از این نوع کمدی داوری / مِنانْدِر است که به یونان باستان تعلّق دارد. پس از آن تا قرن نوزدهم که الکساندر دومای پسر نمایشنامهٔ پسر ساده را نوشت اثری در حوزه نمایشنامهٔ گرهگین ثبت نشده است.

در انگلستان نمایشنامه‌های خانهٔ بیوه‌ها و حرفهٔ خانم وارِن / برنارد شاو از جملهٔ این نوع نمایشنامه به شمار می‌آیند. نمایشنامهٔ گرهگین با آثار انتقادی ـ اجتماعی ایبسِن از قبیلِ پایه‌های اجتماع و خانهٔ عروسک به اوج شکوفائی دست یافت. نمایشنامه گرهگین را با عنوان thesis play نیز می‌شناسند. (← دوران رنسانس)

نمایه (← نشانه‌شناسی)

نواخت (← لحن)

نوشتن از خودبیخودی / خودکارنویسی
Automatic Writing

نوشتن بدون اختیار و فارغ از کنترل ضمیر خودآگاه است. این شیوهٔ نوشتن در شرایط خواب مصنوعی یا خلسهٔ ناشی از مصرف مواد مخدر ممکن می‌شود.

نوشتن خودبیخودی شیوهٔ عمل نویسندگان و شعرای دادائیست (← دادائیسم) و سورئالیست (← سور رئالیسم) بوده است.

نوکلاسیسیسم، مکتب Neo-Classicism

نوکلاسیسیسم، به معنی عام به احیای سبک* و سیاق ادبیّات قدیم اطلاق می‌شود. امّا در تاریخ ادبیّات انگلستان، این اصطلاح عموماً برای دیدگاههای ادبی خاصی به کار می‌رود که عدّه‌ای از نویسندگان از اواخر قرن هفدهم تا اواخر قرن هجدهم (۱۷۸۰-۱۶۶۰) تحت تأثیر تحولات رُنسانس (← دوران رنسانس) رواج دادند. اگر چه این نویسندگان در جزئیات با یکدیگر تفاوتهائی داشتند، عموماً سنّت*گرایانی بودند که آثار خود را به پیروی از نویسندگان و شعرای روم باستان خلق کردند.

در نظر نویسندگان نوکلاسیک، ادبیّات فنّی است اکتسابی که تسلّط بر آن با مطالعه و ممارست ممکن می‌شود. نویسندگان این مکتب* مانند صنعتگران بودند که بر اصول

کار خود با شدّت و جِدیّت پافشاری می‌کردند
- اصولی که با مطالعهٔ دقیق نویسندگان کلاسیک مخصوصاً هوراس وضع شده بود.

نوکلاسیک‌ها به پیروی از هوراس عقیده داشتند هنر و مخصوصاً شعر باید آموزنده و خوشایند باشد. آنها انسان را موجودی می‌دانستند که در زنجیرهٔ بزرگ هستی* دارای موقعیّت و وظیفه‌ای مشخّص است. این موجود در حصار فطرت خود و قوانین اجتماعی که جزئی از آن به شمار می‌رود، محدود است. الکساندر پوپ با ابراز این عقیده که «موضوع مناسب برای شناخت انسان، خود انسان است» بر اهمیّت انسان تأکید می‌ورزد.

از آنجا که اصلاح‌گری و ارشاد نزد نویسندگان و شعرای نوکلاسیک هدفی مهّم تلّقی می‌شود، در این دوران طنز* به لحاظ نقش اصلاح‌گرانهٔ آن نوع ادبی (← انواع ادبی) غالب و رایج بوده است. اعتقاد و پایبندی به حُسن تناسب* و اعتدال، در همه حال حاکم بر آثار ادبی این دوران است.

با وجود پایبندی به اصول کلاسیک، نویسندگان نوکلاسیک از توجّه به ابداع* و تخیّل* نیز در آثار خود غافل نبودند. برای مثال جان درایدن، نویسندهٔ نوکلاسیک، برای نخستین‌بار آثار ادبی را به لحاظ جنبه‌های زیباشناختی (← زیباشناسی) آنها مورد بررسی قرارداد و در ارزشیابی‌های خویش زیبائی را بر عقل سلیم ترجیح می‌داد.

ویژگیهای عمدهٔ آثار نوکلاسیک را به طور خلاصه می‌توان چنین بر شمرد:

- پایبندی و تعهّد نسبت به سُنن نویسندگی و شاعری متقدمین روم و یونان.
- پرورش استعداد ادبی با تمرین، مطالعه، و پیروی از اصولی که در کتاب هنر شاعری هوراس آمده است.
- ملزم بودن به رعایت صحّت، کمال، دقّت و حُسن تناسب
- نزد نویسندگان و شعرای نوکلاسیک، انسان هدفِ ادبیّات است و چون شعر بازتاب زندگی انسانهاست، پس باید جنبهٔ ارشادی داشته باشد و از زیبائی نیز نباید بی‌بهره باشد.
- از نظر آنان، انسان جزئی از زنجیرهٔ بزرگ هستی است و در این زنجیره، از مقام و موقعیّت معیّنی برخوردار است، از اینرو باید هدفهائی را بجوید که دستیابی بدانها برایش امکان‌پذیر است و در این راه از غرور و افزون‌طلبی بپرهیزد.
- بنا به دلیلی که ذکر شد، انسان در زمینهٔ هنر و ادبیّات نیز نمی‌تواند فارغ از قید و بند و محدودیت عمل کند و ذوق و قریحهٔ هنری‌اش باید تابع قوانین و قواعد معیّنی باشد. به همین خاطر و به اعتبار نظرات الکساندر پوپ این دوران را عصر «طبیعت نظام یافته» (Nature Methodized) نیز می‌نامند.
- ادبیّات نوکلاسیک تبلور خرد و اندیشهٔ انسان است نه احساس او. نویسندگان و شعرای نوکلاسیک به جای بیان احساسات، بر تفکّرات و اندیشه‌هائی که زائیدهٔ عقل سلیم است تأکید دارند و به جای آنکه موارد استثائی همچون روئین‌تنی را موضوع کار خود قرار دهند، بر اختصاصات مشترک انسانها مثل غرور و جاه‌طلبی انگشت می‌گذارند.

ـ اگر چه نویسندگان و شعرای نوکلاسیک برای تخیّل و تصویرگری* اهمیّت قائل بودند، آن را فقط به منزلهٔ منبع نیروئی می‌نگریستند که بدان وسیله بتوانند درونمایه*های اجتماعی و فلسفی را بهتر پرورش دهند و آثار خود را با بهره گیری از آن به زیبائی بیارایند.

ـ دوران نوکلاسیک در ادبیّات انگلیسی دوران شکوفائی و اعتلای نثر* به شمار می‌آید. از جمله چهره‌های برجستهٔ نوکلاسیک می‌توان جان درایدن، الکساندر پوپ، و جاناثان سویفت را نام برد که هر یک نقش خاصی را در شکوفائی این مکتب ایفا کرده‌اند. جان درایدن مزدوجهٔ حماسی* را در شعر ترویج و تثبیت کرد و در ادبیّات انگلیسی، آغازگر نقد ادبی* شد. الکساندر پوپ، سخنگوی دوران نوکلاسیک است. وی در مقالهٔ منظوم «گفتاری بر نقد» از اصولی مثل پیروی از طبیعت، پیروی از شعرا و نویسندگان کلاسیک (← کلاسیسیسم) و رعایت دقیق قواعد و حدود و پسند کلاسیک به عنوان روش شاعری نام می‌برد.

جاناثان سویفت، بزرگترین طنزنویس و آیرونیست (← آیرونی) انگلیسی بود که با بهره گیری از طنز، آینهٔ شفّاف زمان خود به حساب می‌آید.

از دیگر نویسندگان و شعرای نوکلاسیک می‌توان ساموئل جانسون، آدیسون، استیل، و هنری فیلدینگ را نام برد.

دوران نوکلاسیک را عصر خِرَد (Age of Reason) نیز می‌نامند.

گرایش به ادبیّات قدیم و احیای سبک کلاسیک در تاریخ ادبیّات فارسی، تحت عنوان **نهضت بازگشت ادبی** (← سبک) نامیده می‌شود. این نهضت به سبب گرایش شعرای ایرانی در قرن دوازدهم هجری به سبک و شیوهٔ شعرای کلاسیک فارسی پدید آمد. در این دوره عدّه‌ای از شعرای نیمهٔ دوّم قرن دوازدهم (ه‌ق.) یعنی دوران حکومت فتحعلی‌شاه قاجار به عنوان مخالفت با شعرای سبک هندی* و رهائی بخشیدن شعر فارسی از تباهی و فقر دورهٔ صفوی چاره را در بازگشت به سبک* و شیوهٔ استادان شعر کلاسیک فارسی از جمله فردوسی، عنصری، فرّخی، منوچهری، حافظ و سعدی دیدند.

هدف شعرای دورهٔ بازگشت آن بود تا با تقلید از متقدّمین آثاری برابر با آثار آنان بیافرینند. در این راه ملک‌الشعرا فتحعلی صبا به روال شاهنامه و به همان وزن* و ترتیب شعر حماسی (← حماسه) و رزمی ساخت؛ سروش و مجمر اصفهانی قصاید (← قصیده) غرّا و زیبای فرخی و معزّی را اقتفاء می‌کردند و کسانی مانند معتمدالدولهٔ نشاط غزل*هائی به روانی و زیبائی شعر حافظ می‌آفریدند. امّا تفاوت آثار این شعرا با شعرای کلاسیک در آن بود که شعرای پیشین به مضامین و محتوا بیش از قالب* و آرایشهای ادبی توجه می‌کردند، حال آنکه شعرای دورهٔ بازگشت بدون احساس هنر خویش فقط اشعار گذشته را شبیه‌سازی و به اصطلاح خود «تتبع» یا «اقتفاء» می‌کردند. برای نمونه، ملک‌الشعرا صبا به تتبع شعر انوری در وصف جشن خاقان و شاهزادگان قصیده‌ای با این مطلع* سرود:

سپیده‌دم چو ز چرخ این همای زرین پر
بـه سـر فکـند مـرا سـایهٔ هـمایونفر
و قاآنی به پیروی از شعر فرّخی، قصیده‌ای با مطلع زیر سرود:
به گردون تیره ابری بامداداان بر شد از دریا
جواهر خیز و گوهر ریز و گوهر بیز و گوهزرا
امّا به هرحال بازگشت ادبی مقدّمهٔ تحولی شگرف در حیات ادبی ایران محسوب می‌شود.

نوگرائی (← مدرنیسم)

نوول **Nouvelle**

واژه‌ای فرانسوی است که با ناوّلا* در زبان ایتالیائی مترادف می‌باشد. این کلمه در حیات خود تحولاّت زیادی را از سر گذرانده است. در ابتدا به قصّه*های کوتاه هجوآمیز* و هزل* گونه‌ای اطلاق می‌شد که در قرون وسطی رواج داشت و مانند ناوّلا، قصّه‌های دِکامرون یا حکایتهای کانتربری را در برمی‌گرفت.

بعدها با پیدایش رمان*، نوول برای گزیدهٔ رمانهائی که در متون درسی نقل می‌شد به کار رفت. سپس هنری جیمز، نویسندهٔ امریکائی از داستانهای بلند (← داستان بلند) خود تحت عنوان نوول نام برد.

در زبان فارسی نوول معمولاً برابر داستان کوتاه (← داستان کوتاه) استفاده می‌شود.

از حیث ساختار* نوول، داستانی (← داستان) را گویند که بر محور حادثه‌ای مرکزی و واحد قرار گرفته باشد و نقطهٔ اوج* داستان* معمولاً به طرزی دور از انتظار خواننده رُخ دهد. به این لحاظ نوول با داستانهای لطیفه‌وار برابر می‌باشد. داستانهای گی دو ماپاسان، نویسندهٔ فرانسوی را از این حیث می‌توان در جرگهٔ نوول جای داد.

نهضت / حرکت **Movement**

چنانچه اصول و خط‌مشی یک مکتب* فلسفی و هنری به حوزه‌های جغرافیایی وسیعی گسترش یابد و از محدودهٔ یک دورهٔ زمانی خاص در گذرد، آن را نهضت یا حرکت می‌نامند. برای مثال نوکلاسیسیسم* را مکتب می‌نامند حال آنکه رمانتیسم* نهضت است.

نهضت بازگشت ادبی (← نوکلاسیسیسم)

نهضت جمالشناسیک (← جمال‌گرائی)



واحد فکری /کمیتهٔ محتوا Unit de Pense

در سبک‌شناسی توصیفی (← سبک‌شناسی) عبارت است از محتوای واحد عبارات متحدالمضمون (← مضمون) مثل «عطایش را به لقایش بخشید»، «رخت بر بست»، «عنان پیچید»، «سر خود گرفت»، «غزل خداحافظی خواند»، «وداع کرد»، «عزم سفر کرد». که همه دارای یک واحد فکری هستند: «او رفت». «اما به لحاظ تأثیر و اشتمال بر عواطف و انتقال احساسات با یکدیگر فرق دارند».

(کسش. ص ۱۱۹)

واضع سبک‌شناسی توصیفی، شارل بالی سویسی بوده است.

واحدهای نواختی (← لحن)

وارونگی (← عکس)

وارونگی (← وزن)

واژگان / قاموس Lexicon/Lexis

واژگان و قاموس هر زبان عبارتست از گنجینه لغات آن زبان و مجموع عناصر واژگانی که توسط صاحبان زبان به کار می‌رود. تفاوت واژگان و قاموس با گنجینه لغات (vocabulary) در آنست که در گنجینه لغات ما راجع به عناصر واژگانی دارای ذخیره اطلاعاتی هستیم (اکتسابی است) اما قاموس و واژگان در ذهن ما وجود دارد. بسیاری از زبانشناسان معتقدند که هر فرد دارای یک قاموس زبانی ذهنی است که در آن تمام دانسته‌های او درباره عناصر واژگانی ذخیره می‌شود؛ اطلاعاتی نظیر نحو*، تلفظ، معنی، و طبقه‌ای که واژه به آن تعلق دارد. (ص ۱۰۲ LT&C).

واژگونی Reversal / Peripety

واژگونی در لغت به معنی وارونه شدن و ناراستی کار است و در اصطلاح تراژدی* و در مباحثی که ارسطو پیش می‌کشد کیفیّتی است که معمولاً پیرنگ* داستان* و نمایش* بر آن استوار است و آن تغییر موقعیّت و وضعیّت قهرمان تراژدی* از یک حالت به حالت عکس آنست.

شخصیّت اصلی* یا قهرمان داستان ممکن است در خود خصوصیّتی را کشف* کند که قبلاً از آن خبر نداشته است. همین آگاهی و وقوف موجب بروز کنشها و واکنشهائی در وی می‌شود. این کنشها و واکنشها نیز به نوبهٔ خود ممکن است موجب تغییر و تحولّی در او بشود. برای مثال اگر شخصی که به زعم خود

معصوم است دریابد آنگونه که خود خیال می‌کرده است معصوم و دور از خطا نیست، این وقوف و آگاهی در وجود او موجب دگرگونیهائی می‌شود. در نمایشنامهٔ اودیپ شهریار / سوفوکل واژگونیِ موقعیّت ادیپ زمانی رخ می‌دهد که او به حقیقت تلخ زندگیش پی می‌برد. (او پدرش را بی‌آنکه بداند می‌کشد و با مادر خود ازدواج می‌کند. اودیپ در تلاش برای یافتن عامل رنج و بلائی که بر شهر نازل شده هرچه بیشتر پیش می‌رود به خودش نزدیکتر می‌شود و وقتی به حقیقت تلخ زندگی پی می‌برد دچار وضعیتی واژگون می‌شود. آگاهی از این راز اودیپ را نسبت به حاکم بودن بر سرنوشت خویش و آگاهی خود بی‌اعتقاد می‌کند. از اینرو به شکلی نمادین (← نماد) چشمان خویش را کور می‌کند.

واژگونی اغلب در پی کشف و یا توأم با آن رخ می‌دهد و معمولاً با مرحلهٔ گره گشائی* در پیرنگ داستان همزمان است. این اصطلاح را نخستین‌بار ارسطو ضمن بحث از پیرنگ تراژدی (← تراژدی) به کار برده است.

واژه /قاموس Lexeme

اصطلاحی است در زبانشناسی به معنی «کلمه» اما تفاوت آن با «کلمه» در آنست که واژه یا قاموس می‌تواند کلماتی با شکل‌های متفاوت داشته باشد. در واقع واژه آن واحد انتزاعی است که در دل کلمه قرار دارد. برای مثال اگرچه کلمه «گذشت» در جمله «او از آنجاگذشت» و «انسان باید گذشت داشته باشد». یکی است، قاموس آنها تغییر کرده است بطوری که در دومی واژه‌ای متفاوت داریم.

واژه‌آفرینی (← هنجارگریزی)

واژهٔ مزدوج Portmanteau Word

از در آمیختن و سنتز دو یا چند کلمه با یکدیگر تشکیل می‌شود؛ کلمهٔ جدید معنی دوگانه‌ای را منتقل می‌کند که ضمن در برداشتن معانی تک‌تک کلمات ترکیب شونده، معنائی ثالث را نیز می‌رساند، مثل کلمهٔ «چشنفتی» که از امتزاج «چه + شنفتی» درست شده است (شعر «صبوحی» / اخوان ثالث)، یا کلماتی نظیر تولیدانه =تولید + دانه، و تولیدارو = تولید + دارو، خندیشه (خنده + اندیشه). در این آمیزش معمولاً هریک از دو کلمهٔ جزئی را از دست می‌دهد تا با دیگری امتزاج یابد. برای مثال:

من طنین پویه و پرواز و پنجه را
بر سطح این هویّت جاری
در **واجموجهایم** توصیف می‌کنم.

(«هویت جاری» / م. سرشک)

در ادبیّات انگلیسی، این اصطلاح را نخستین‌بار لوئیس کارول در کتاب در آینه به کار برد. در این کتاب کلماتی نظیر:

brunch=breakfast+lunch و chortle=chuckle+snort و slithy=lithe+slimy به کار رفته است که نمونه‌های این قسم امتزاج است.

جیمزجویس، نویسندهٔ ایرلندی، در رمان‌های* خود مخصوصاً برخاستن فنیقیان از این قسم واژه‌ها برای ایجاد ایهام* استفاده فراوان کرده است. ژاک دریدا در طرح نظریهٔ شالوده شکنی* از امتزاج دو واژهٔ differe و defer واژهٔ مزدوج differance (تفاوط*) را درست می‌کند.

واگردان (← قصیدهٔ پینداری)
وام‌گیری (← سرقت ادبی)
وام‌گیری گونه گفتاری (← ثبت کلامی)
وتد (← رکن)
وتد مفروق (← رکن)
وتد مقرون (← رکن)
وجود (← اگزیستانسیالیسم)
وجه تشبیه چندگانه (← تشبیه)

وجه / حالت Mode

در سبک‌شناسی* mode , medium هر دو به یک معنی و برای کانال‌های ارتباطی (زبانی یا غیرزبانی) به کار می‌روند اما در زبانشناسی* بین این دو تفاوت قائل می‌شوند و mode یا وجه و حالت را برای چهارچوب یا نوع ادبی* حاکم بر نوشته یا گفتار به کار می‌برند. نامه، تک‌گوئی*، گزارش، شعر*، خطبه، هر یک بر اساس سنت* خاص گفتار یا نوشتار* نوشته می‌شوند. اینها دارای وجه بلاغی (rhetorical mode) (← بلاغت) هستند. برای مثال یکی از سنت‌های بلاغی در نامه نگاری سلام و احوالپرسی ابتدای نامه است که البته بنابه نوع رابطه با مخاطب دارای تفاوت‌هایی در درجه رسمی بودن و خودمانی بودن است. بنابراین وقتی نامه‌ای را می‌خوانیم این سلام و احوالپرسی‌ها را بنابه قواعد همان نوع ادبی تعبیر و تفسیر* می‌کنیم. (صص ۲۲۶-۲۲۵، LT&C)

وجه شبه (← تشبیه)
وجه شبه آمیغی (← تشبیه)
وجه شبه یگانه (← تشبیه)
وجه شبه یگانه‌وار (← تشبیه)

وحدت Unity

مفهوم وحدت در آثار ادبی، نخستین‌بار توسط افلاطون در کتاب فدرُس پیش کشیده شد. براساس این اندیشه و مفهوم، اثری که از وحدت برخوردار باشد، چنان ساختار* منطقی و منظّمی دارد که اجزاءِ آن به یکدیگر وابسته و مربوط می‌باشند.

پس از افلاطون، ارسطو نیز در کتاب فنّ شاعری ضمن بحث از تراژدی* وحدت موضوع و پیرنگ* را اصلی مهم می‌نامد و در این باره می‌نویسد: وحدت پیرنگ بدان معنی نیست که دربارهٔ انسان واحدی نوشته شده باشد، بلکه به معنی وحدت عمل در آن پیرنگ است. ارسطو در این مورد اودیسهٔ هومر را شاهد می‌آورد و می‌نویسد هومر تمام آنچه را برای اودیسه به عنوان یک نفر رُخ داده بود ننوشت بلکه اودیسه را بر محور عمل واحدی که با پیرنگ داستان* مربوط می‌شد، نوشت.

به تعبیری، وحدت باید چنان در تمامیّت اثر تنیده شده باشد که اگر چیزی را از اثر بردارند و یا چیزی بدان بیفزایند، در هر دو حالت اثر دچار نقصان و گسستگی بشود. (← وحدتهای سه گانه)

آنچه ارسطو مورد تأکید قرار می‌دهد در واقع لزومِ برخورد گزینشی با موضوع‌هائی است که نویسنده / شاعر از جهان واقعی دستمایهٔ محاکات* و تقلید* قرار می‌دهد و این مَستقیماً با نگرش ارسطو در باب محاکات و تقلید ارتباط دارد. در مباحث زبانشناسی* وحدت از نقطه نظر انسجام* و چسبندگی* بررسی می‌شود که از عمل متقابل عناصر زبانشناختی بدست می‌آید.

وحدت انداموار (← نقد نوین)

وحدتهای سه‌گانه Three Unities

از اصول کلاسیک (← کلاسیسیسم) و نوکلاسیک (← نوکلاسیسیسم) بوده است و منظور از آن وحدت موضوع (عمل)، وحدت زمان و وحدت مکان است. وحدتِ موضوع آن است که حوادث فرعی و بی‌ربط و نامتناسب از پیکرهٔ اصلی پیرنگ* حذف شود. این وحدت توسّط ارسطو مطرح شد. ارسطو در این‌باره می‌نویسد که وحدت موضوع فقط با انتخاب یک نفر به عنوان قهرمان* حاصل نمی‌شود چون در زندگی هرکس حوادث متنوّع و مختلفی پیش می‌آید. وحدت موضوع یعنی آنکه داستان* فقط باید یک حادثهٔ کامل را بیان کند. همهٔ قسمتهای این موضوع چنان باید کنار هم چیده شده باشند و چنان با یکدیگر مرتبط باشند که کوچکترین قسمتی از آن را نتوان تغییر داد یا حذف کرد زیرا آن مضمونی (← مضمون) که هم بتوان در مطلبی وارد کرد و هم بدون لطمه خوردن به مطلب از آن حذف کرد جزو آن مطلب نیست.

وحدت زمان نیز از اشاره‌ای که ارسطو در کتاب فنّ شاعری دارد سرچشمه می‌گیرد: حوادث تراژدی* باید در طول یک شبانه روز رخ دهد و یا حداقل از این حدود تجاوز نکند. نمایشنامهٔ* مطلوب آن است که مدّت وقوع حادثهٔ آن تقریباً برابر همان مدتی باشد که برای اجرا لازم است زیرا جا دادن حادثهٔ سالها و قرنها در یک نمایشنامهٔ سه چهار ساعته کاری طبیعی نیست و مغایر با اصل حقیقت‌نمائی* است. موضوع وحدت مکان را ماگی، منتقد ایتالیائی نظرات ارسطو، (در سال ۱۴۵۵ م.) از وحدت زمان ارسطو نتیجه گرفت. بنا به استدلال ماگی اگر جا دادن حوادث سالها و قرنها در یک نمایشنامه جایز نیست، به همین نسبت هم قراردادن مکانهای مختلف و تغییر صحنه‌های حوادث نمایشنامه (← صحنهٔ نمایش) به خصلت طبیعی بودن تراژدی زیان می‌رساند.

(ما)

وحدت مکان نیز از اشاره‌ای که ارسطو به محدودیت مکان می‌کند نشأت می‌گیرد. بنابراین اصل که بعدها توسط شعرا و نویسندگان نوکلاسیک بسط یافت حوادث تراژدی باید در مکان ثابتی رخ دهد و از تغییر صحنه اجتناب نمود.

وحدتهای سه گانه، توسط نویسندگان نوکلاسیک در فرانسه و ایتالیا کاملاً رعایت می‌شد امّا در انگلستان این وحدتها جز در موارد بسیار نادر رعایت نشده است. ویلیام شکسپیر عموماً تراژدی‌های خود را فارغ از قید و بند این وحدتها نوشته است. در تراژدی‌های او غالباً پیرنگ دوگانه* به جای پیرنگ واحد به کار رفته است، و داستان، حوادث سالهای طولانی و مکانهای مختلف را در برمی‌گیرد. در این میان نمایشنامه‌هائی چون کمدی خطاها و توفان از جمله موارد استثنائی به شمار می‌آیند.

برخی نمایشنامه‌نویسان معاصر نیز مثل ساموئل بِکت ایرلندی و تِنِسی ویلیامز امریکائی بعضاً این وحدتها را در آثار خود رعایت کرده‌اند. برای نمونه، در نمایشنامهٔ در انتظار گودو / بکت، زمان به حداقل ممکن تقلیل می‌یابد یعنی طول زمان نمایش با زمان

واقعی حوادث تقریباً برابر است. همچنین تِنِسی ویلیامز نمایشنامهٔ گربه روی شیروانی داغ براساس رعایت وحدتهای سه گانه نوشته است. (← وحدت)

وحشی ارجمند / وحشی شریف

The Noble Savage

وحشی در لغت کسی را گویند که از مواهب تمدّن بی‌بهره است و ارجمند در لغت با ارزش، بزرگوار، گرانمایه، شریف، اصیل و غنی می‌باشد. «وحشی ارجمند» در اصطلاح اشاره به گرایشی دارد که در قرن هفدهم و هجدهم در حیات فرهنگی و ادبی اروپا پدیدآمد و بیانگر جستجوئی است که غَرَض از آن احیای پاکی، شکوه، و غنای بکر و تمدّن نیافتهٔ اوّلیه است. اساس این گرایش بر این اعتقاد استوار است که در زمانهای اوّلیه و شرایط آزادِ بَدْوی انسانهای بیگناهی همچون آدم و حوّا می‌زیسته‌اند. همانگونه که میلتون در بهشت گمشده گوید:

Two of far nobler shape erect and tall,
Godlike erect, with native honour clad
In naked majesty seemed lords of all,
And worthy seemed, for their looks divine
The image of their glorious maker shone,
Truth, wisdom, sanctitude severe and pure.

دو تن با هیئتی بس شریف‌تر سرفراز و قد افراشته.
خداگونه سرافراز، پوشیده در بزرگیِ مادرزاد.
در شکوهی برهنه که به نظر صاحبان همه‌چیز می‌رسیدند
و بنظر شایسته بودند [که چنین باشد]، چرا که ظاهر الهی‌شان تصویر آفریدگار عظیم‌الشأن خود را نشان می‌داد، [تصویری از] حقیقت، خرد، شکوه خطیر و پاکی.

از جمله نویسندگانی که در اشاعه و تکامل این بینش سهم بسزائی دارند یکی مونتنی بوده است که مقالهٔ آدمخواران (۱۵۸۰) را نوشت و دیگری خانم بِن، نویسندهٔ رمانس* اورونکو (۱۶۷۸) می‌باشد. خانم بِن در این کتاب قهرمان* خود را شخصیتی برمی‌گزیند که در عین تعلیم‌یافتگی، یک وحشی شریف و اصیل است (یک افریقائی که زبان انگلیسی و فرانسه یاد گرفته است). او انسانی نیکخو، جوان، زیبا، و جنگجوئی دلاور است. درونمایهٔ* کتاب بر بیگناهی و معصومیت قرار دارد و نویسنده به بیان تأثیرات تمدن و اختراعات بشری می‌پردازد. کتاب خانم بن به نحوی فلسفهٔ طبیعت‌گرائی را که ژان ژاک روسو، نویسندهٔ فرانسوی مطرح کرد، پیش‌بینی می‌کند. روسو در کتاب امیل این تأکید بر بازگشت به طبیعت را چنین شرح می‌دهد: هر آنچه تازه از زیردست پروردگار بیرون باشد خوب است؛ همه چیزها در دست انسان زوال می‌پذیرد. این بینش نزد نویسندگان و شعرای رمانتیک (← رمانتیسم) اهمیتی اساسی دارد.

اندیشهٔ «وحشی ارجمند» از تفکّر مبدأگرائی* و «بازگشت به اصل» نشأت گرفته است.

وحشی شریف (← وحشی ارجمند)

ورطه (← بن‌فکنی)

وزن / بحر

Meter

زبان در اجرای شفاهی دارای ضرب‌آهنگ* است. اگر این ضرب‌آهنگ در انگاره‌ها و نظم معینی قرار بگیرد و تکرار شود وزن یا بحر

پدید می‌آید. ضرباهنگ ویژگی طبیعی کلام شفاهی است امّا تنظیم آن در قطعات معین و منظم وزن را می‌سازد که خصوصیتی ریاضی و خارجی است و به زبان افزوده می‌شود تا زبان نثر* را به شعر* (نظم*) تغییر دهد. به عنوان مثال اگر کسی در زبان فارسی بگوید «هر کسی از ظنّ خود یار من می‌شود.» در بیان این جمله تلاشی جهت تطبیق کلمات و اجزاء با الگوی خاصی انجام نیافته است و گویندهٔ صاحب زبان بر اثر آشنائی طبیعی با ساختار* جمله فارسی و کوتاهی و بلندی کلمات آن را به سیاق معینی بیان می‌کند. امّا چنانچه همین جمله به گونه‌ای بازسازی شود که اجزاء آن با حفظ تساوی کوتاهی و بلندی هجا*ها بین کلمات جمله با این ارکان (← رکن) در سه گروه «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» جای بگیرد «هر کسی از ظنّ خود شد یار من» در این کار نوعی دخل و تصرّف آگاهانه و ارادی اعمال کرده است که حاصل آن دادن وزن به کلام است.

دکتر پرویز ناتل خانلری در کتاب وزن شعر فارسی وزن را نوعی تناسب در اصوات می‌نامد که «معیار سنجش موسیقی شعر است، و تناسب کیفیتی است حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزاء متعدد. وقتی تناسب در مکان رخ دهد آن را قرینه گویند و اگر در زمان واقع شود وزن می‌خوانند. به سخن دیگر چون هر حرکتی با ایقاع* همراه است، اگر این ایقاع تحت ضابطه‌ای معین و در محدوده یک الگوی ثابت واقع شود اصوات تابع نظمی می‌شود که حاصل آن وزن است. حال چون وزن موجود نظمی در اصوات است و این نظم به حسب یکی از خواص چهارگانه یعنی ضرب، کمیّت یا امتداد، آهنگ، و طنین حاصل می‌شود، پس می‌توان چهار نوع وزن ایجاد کرد از این قرار:

- **وزن ضربی***: از نظم اصوات و به حسب شدّت و ضعف آنها ایجاد می‌شود.
- **وزن کمی***: یا امتدادی که آن را در اصطلاح فارسی و عربی عروضی خوانند و در آن نظم اصوات بر حسب امتداد زمانی آنها تعیین می‌شود.
- **وزن آهنگی**: اصوات به موجب زیری و بمی آنها تنظیم می‌شود. این وزن خاصّ پاره‌ای زبانهای تک‌هجا*ئی و صرف‌ناپذیر شرق آسیا مثل چین است.
- **وزن طنینی**: که در آن نظم به حسب زنگ و طنین اصوات ایجاد می‌شود. وزن آهنگی و وزن طنینی هر دو از **اوزان کیفی (qualitative)** هستند. (وشف)

دکتر سیروس شمیسا در تقسیم‌بندی دیگری انواع وزن را در زبان‌های مختلف چنین نامگذاری کرده است:

- **وزن عددی (numerical)**: مبتنی بر تساوی تعداد هجاها در هر مصراع* است مثل وزن اشعار فرانسوی، ایتالیائی و اسپانیائی.
- **وزن تکیه‌یی (accentual)**: مبتنی بر تکیه‌ئی است که بر هجاها واقع می‌شود: وزن اشعار انگلیسی و آلمانی. (← وزن ضربی)
- **وزن کمّی (quantitative)**: مبتنی بر امتداد زمان یعنی کوتاهی و بلندی هجاهاست: وزن شعر فارسی، عربی، سانسکریت، یونان باستان و لاتین.
- **وزن نواختی (tonic)**: مبتنی بر زیری و بَمی

اصوات یا هجاهاست: وزن شعر چینی و ویتنامی.

وزن‌های تکیه‌ئی ونواختی به علت آنکه عامل مؤثر در تشکیل وزن، نحوهٔ تلفظ یا کیفیت ادای هجاهاست، اوزان کیفی نامیده می‌شوند. (آبعوق، صص ۱۳-۱۲)

عامل مؤثر در تشکیل وزن، هجا یا سیلاب کلمات است. همانطور که از دو تقسیم‌بندی بالا برمی‌آید در بعضی زبان‌ها وزن برحسب تعداد هجاها و در بعضی دیگر بر حسب نحوهٔ تلفظِ هجاها محاسبه می‌شود، اما عامل مشترک در بین هر دو گروه، عامل هجا یا سیلاب است. براین اساس در شعر کلاسیک (← کلاسیسیسم) فارسی باید تمام مصراع‌های یک شعر از تعداد معینی هجای کوتاه و بلند در نظمی متکرر تشکیل شده باشد. پس وقتی دو یا چند قرینهٔ سخن فارسی هم از جهت تعداد هجا برابر باشند و هم از حیث آنکه هجاهای کوتاه و هجاهای بلند به ترتیب در مقابل یکدیگر قرار گرفته باشند، آن قرینه‌ها را هم وزن می‌نامند. در شعر انگلیسی که وزن آن تکیه‌یی است قرینه‌هائی را هم وزن می‌خوانند که هم از جهت تعداد هجا برابر با یکدیگر باشند و هم از حیث آنکه هجاهای تکیه‌دار و بدون تکیه به ترتیب در مقابل یکدیگر قرار داشته باشند.

نمونه از شعر فارسی:

به نام خداوند جان و خرد
کزین برتر اندیشه برنگذرد

(U هجای کوتاه، - هجای بلند)

بِ نا م خُ دا وَن دِ جا نو خِ رَد
U - - U - - U - - U

کَ زین بَر تَ اَن دی شِ بَر نگ ذَ رَد
U - - U - - U - - U

نمونه

از شعر انگلیسی: (U علامت هجای بدون تکیه و / علامت هجای تکیه‌دار است)

The cur | few tolls | the knell | of par |
ting day. |
the low | ing herd | wind slow | ly oer | the lea,
(Thomas Gray: "Elgy written in a country church yard"

واحد تعیین وزن در شعر فارسی و عربی اجزاء عروضی یا افاعیل است که خود حاصل ترتیب و توالی سبب، وتد، و فاصله می‌باشد. (← رکن) عدد این اجزاء که با ترکیبات سه حرف «ف، ع، ول» بدست می‌آیند بالغ بر ده جزو است. این ده جزو در ترکیب با یکدیگر اوزان شعر فارسی را تشکیل می‌دهند. این اوزان به حدود ۳۰۰ می‌رسد امّا رایج‌ترین آنها ۳۱ وزن است. گفتنی است که در عروض سنّتی برای هر گروه از اوزان بر حسب جزو عروضی (افاعیل) تشکیل دهنده آنها نامی نهاده‌اند. برخی از این اوزانِ پر کاربرد بدین قرارند:

ـهزج: وزن‌های مبتنی بر مشتقات رکن «مفاعیلن» (شامل وتد مقرون + دو سبب خفیف ٥٥ا٥ا٥ا یا چهار هجای کوتاه و بلند (U---).

ـمضارع: وزن‌های مبتنی بر تناوب مشتقات دو رکن «مَفاعیل و فاعلاتُ» (شامل وتد مقرون + سبب خفیف + سبب ثقیل / سبب خفیف + وتد مقرون + سبب ثقیل ٥٥ا٥ا٥٥ا٥٥ا٥٥ یا دو جزو چهار هجائی: (U-U-U--U

ـرمل: وزن‌های مبتنی بر مشتقات رکن

«فاعلاتن» (شامل سبب خفیف + وتد مقرون + سبب خفیف ا٥ا٥٥ا یا یک جزو چهار هجائی -U--)

- **غریب**: وزن‌های مبتنی بر دو بار مشتقات فاعلاتن و یکی از مشتقات مستَفع لن (سبب خفیف + وتد مقرون + سبب خفیف: دو بار + سبب خفیف + وتد مفرون + سبب خفیف ا٥ا٥ا٥٥ا٥ا٥ا٥٥ا٥ا٥٥ا یا سه جزو هر کدام چهار هجا-U-- (دو بار) + --U-)

- **خفیف**: وزن‌های مبتنی بر تناوب مشتقات دو رکن «فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن» (شامل: سبب خفیف + وتد مقرون + سبب خفیف / سبب خفیف + سبب خفیف + وتد مقرون / سبب خفیف + وتد مقرون + سبب خفیف ا٥ا٥٥ا٥ا٥ا٥٥ا٥ا٥ا٥ا٥٥ا یا سه جزو هر کدام چهار هجا -U--U----U--)

- **رجز**: وزن‌های مبتنی بر تکرار مشتقات رکن مستفعلن (سبب خفیف + سبب خفیف + وتد مقرون ا٥٥ا٥ا یا چهار هجا --U-)

- **بسیط**: وزن‌های مبتنی بر تکرار متناوب مشتقات دو جزو مستفعلن فاعلن (سبب خفیف + سبب خفیف + وتد مقرون / سبب خفیف + وتد مقرون ا٥ا٥٥ا٥ا٥٥ا یا دو جزو چهار هجائی و سه هجائی --U--U-)

چنانچه هر یک از این وزن‌ها از ارکان (افاعیل) یکسان درست شوند **متفق الارکان**، و اگر از ارکان (افاعیل) مختلف درست شوند یعنی ارکان در یک مصراع یک در میان تکرار شوند، **مختلف الارکان یا متناوب الارکان** نامیده می‌شوند.

بسامد ارکان در هر مصراع بین ۲ تا ۴ مرتبه است.

بر حسب اینکه در هر مصراع ۲ یا ۳ یا ۴ جزو عروضی وجود داشته باشد، بترتیب در ادامهٔ نام وزن، کلمه مربع (چهار جزو در بیت*)، مسدس (شش جزو در بیت)، و مثمن (هشت جزو در بیت) ذکر می‌شود.

پرکاربردترین اوزان شعر فارسی بیست و نه وزن است که آنها را می‌توان بر مبنای نظم میان هجاهای کوتاه و بلند به نه گروه، هر یک شامل ۲ یا ۳ وزن، و شش تک وزن دسته‌بندی نمود:

گروه یک:

۱ـ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن (رمل مثمّن سالم)

|--U-|--U-|--U-|---U-|--U-|

هرچه گوئی از بهانه «لانُسلّم لانُسلّم»
کار دارم من به خانه «لانُسلّم لانُسلّم»

۲ـ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (رمل مثمن محذوف)

|-U-|--U-|--U-|--U-|

حبذا بزمی کزو هر دم دگرگون زیوری
آسمان بر عالمی بندد زمین بر کشوری

۳ـ فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (رمل مسدس محذوف ـ وزن مثنوی)

|-U-|--U-|--U-|

هر کسی از ظن خود شد یار من
از درون من نجست اسرار من

گروه دو:

۱ـ فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن (رمل مثمن مخبون)

|--UU|--UU|--UU|--UU|

نظر آوردم و بردم که وجودی به تو ماند
همه اسمند و تو جسمی، همه جسمند و تو روحی
سعدی

۲ ـ فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن (رمل مثمن مخبون محذوف)

|-UU|--UU|--UU|--UU|

نه من خام طمع عشق تو می‌ورزم و بس
که چو من سوخته در خیل تو بسیاری هست

سعدی

۳ ـ فعلاتن فعلاتن فعلن (رمل مسدس مخبون محذوف)

|-UU|--UU|--UU|

بت خود را بشکن خوار و ذلیل
نامور شو به فتوت چو خلیل

جامی

گروه سه:

۱ ـ مفتعلن مفتعلن مفتعلن (رجز مثمن مطوی)

|-UU-|-UU|--UU-|

عشق تو بربود زمن مایهٔ مایی و منی
خود نبود عشق تو را چاره ز بی‌خویشتنی

سنائی

۲ ـ مفتعلن مفتعلن فاعلن (سریع مسدس مطوی مکشوف)

|-U-|-UU-|-UU-|-UU-|

دانه چو طفلی است در آغوش خاک
روز وشب این طفل به نشو و نماست

پروین اعتصامی

۳ ـ مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن (منسرح مثمن مطوی مکشوف)

|-U-|-UU-|-U-|-UU-|

گوئی بط سفید جامه به صابون زده است
کبک دری ساق پای در خون زده است

منوچهری

گروه چهار:

۱ ـ مستفعل مستفعل مستفعل فع لن ـ مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن (هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف)

|--U|U--U|U--U|U--|

تا کی به تمنای وصال تو یگانه
اشکم بود از هر مژه چون سیل روانه

شیخ بهائی

۲ ـ مستفعل مستفعل مستفعل فع = مفعول مفاعیل مفاعیل فعل (هزج مثمن اخرب مکفوف محبوب)

(وزن رباعی* و از خوشترین اوزان شعر فارسی)

تقدیر که بر کشتنت آزرم نداشت
بر حسن جوانیت دل نرم نداشت

۳ ـ مستفعل مفعولن مستفعل مفعولن = مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن (هزج مثمن اخرب)

|U--|---U|U--|

وقتی دل سودائی می‌رفت به بستانها
بی‌خویشتنم کردی بوی گل و ریحانها

سعدی

گروه پنج:

۱ ـ مستفعل مفاعل مستفعل فعل = مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن (مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف)

|-UU|--UU|--UU|--UU|

امروز رَوز شادی و امسال سال گل
نیکوست حال ما، که نکو باد حال گل

مولانا

۲ ـ مستفعلن مفاعل مفعولن = مفعول فاعلات مفاعیلن (مضارع مسدس اخرب مکفوف)

|---U|U-U-|U--|

ای آنکه غمگینی و سزاواری
وندر نهان سرشک همی باری

رودکی

۳ ـ مستفعلن فعولن مستفعلن فعولن = مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن (مضارع مثمن اخرب)

|--U-|U--|--U-|U--|

ای باد بامدادی خوش می‌روی به شادی
پیوند روح کردی پیغام دوست دادی

سعدی

گروه شش:

۱ ـ مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن (هزج مثمن سالم)

|---U|---U|---U|---U|

اگرم باز آمدی محبوب سیم اندام سنگین دل
گل از خارم برآوردی و خار از پا و پا از گِل

سعدی

۲ ـ مفاعیلن مفاعیلن فعولن (هزج مسدس محذوف)

|--U|---U|---U|

الهی سینه‌ای ده آتش افروز
در آن سینه دلی وان دل همه سوز

وحشی

گروه هفت:

۱ ـ فعولن فعولن فعولن فعولن (متقارب مثمن سالم)

|--U|--U|--U|

به سبزه درون لاله نو شکفته
عتیق است گوئی به پیروزه اندر

فرخی سیستانی

۲ ـ فعولن فعولن فعولن فعل (متقارب مثمن محذوف)

|-U|--U|--U|--U|

مگردان سر از دین و از راستی
که خشم خدا آورد کاستی

فردوسی

پرکاربردترین وزن در مثنوی* حماسی* است.

گروه هشت:

۱ ـ مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن (مجتث مثمن مخبون محذوف)

|--UU|-U-U|--UU|-U-U|

(گروه هشت):

هزار جهد بکردم که سرّ عشق بپوشم
نبود بر سر آتش میسّرم که نجوشم

سعدی

۲ ـ مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن (مجتث مثمن مخبون محذوف)

|-UU|-U-U|--UU|-U-U|

به حسن و خلق و وفا کس به یار ما نرسد
ترا درین سخن انکار کار ما نرسد

حافظ

این وزن پرکاربردترین وزن شعر فارسی است.

گروه نه:

۱ ـ مستفعل فاعلات مفعولن = مفعول مفاعلن مفاعیلن (هزج مسدس اخرب مقبوض)

|---UU|-U-U|U--|

از کرده خویشتن پشیمانم
جز توبه ره دگر نمی‌دانم

مسعود سعد سلمان

۲ ـ مستفعل فاعلات فع لن = مفعول

مفاعلن فعولن
(هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف)
--U -U-U U--

لاف از سخن چو در توان زد
آن خشت بود که پر توان زد

نظامی

تک وزن‌ها:

فعلاتن مفاعل فعلن (خفیف مسدس مخبون محذوف)

مفتعلن فاعلات مفتعلن فع (منسرح مثمن مطوی منحور)

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن (رجز مثمن سالم)

فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن (رمل مثمن مشکول)

مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن (رجز مثمن مطوی مخبون)

مفعول مفاعیل فاعلاتن (قریب مسدس اخرب مکفوف)

تنوعات وزنی در شعر فارسی با تغییر در پایه‌های هر یک از بحور اصلی حاصل می‌شود که به این تغییرات در اصطلاح ادب، زحاف و زحافات گویند. بحری که پایه‌های اصلی در آن حاضر باشد، بحر سالم* و آن که پایه‌هایش تغییر کرده باشد مزاحف* نامیده می‌شود.

وزن شعر فارسی تا پیش از آشنائی ایرانیان با علم عروض، هجائی بوده است و تا مدّتها پس از اسلام در بین ایرانیان رواج داشته است مثلاً در اشعار کیخسرو، چهرآزاد، اردشیر پاپکان، اشعار ده هجائی کردی، شعر یزیدبن مفرغ، شعر طاهر ذوالیمینین، فهلویات* پس از اسلام و بسیاری دیگر. برای نمونه قسمتی از شعر هفت هجائی ایاتکارزریران در زیر نقل می‌شود: (با ترجمه)

فرتاک این هم بث کوپند
(فردا این دو دسته فرو کوبند)
تک پوتک او وراژ بو وراژ
(دلیر به دلیر و گراز به گراز
وس مات اپاک، پوهرائی پوهر
(بس مادر پسردار بی پسر)
وس پوهرائی، اپیتر
(بس پسر بی پدر)
وس برات اپی برات
(بس برادر بی برادر)
او و من کن می‌شوی اومند
(و بس زن شویمند)
کی شان اپی شوی بوند
(که آنان بی شوی شوند.)

بنا به عقیده عده‌ای از محققان، پس از آشنائی ایرانیان با علم عروض، وزن کمّی و عروضی جایگزین وزن هجائی شد. ظاهراً مؤسس و بنیانگذار علم عروض مردی از اهالی مکّه به نام خلیل‌بن احمد بوده است. امّا بهار ضمن ردّ این ادعا چنین استدلال می‌کند که شعر در ایران از شعر هجائی و بی‌قافیه* یا شعر سپید* آغاز شده است. بعدها هجاها از بلند و کوتاه و وسط، بدون قید و نظم قرار گرفت. امّا در نتیجه تطوری دیگر هجاهای بلند در برابر هجاهای بلند، هجاهای کوتاه و وسط در برابر هجاهای کوتاه و وسط گذاشته شد. این تغییرات از تصنیفها (← تصنیف) و ترانه‌های عامیانه (← ترانه، ترانه عامیانه) و ملّی هشت هجائی در عهد ساسانی سرچشمه

گرفت و بدین ترتیب شعر عروضی پدید آمد.

(بواف)

در شعر آزاد* نیمائی، به جای وزن عروضی که بر تساوی پایه‌ها استوار است، وزن شکسته به کار می‌رود. در این نوع وزن که مأخوذ از وزن عروضی است، شاعر مقید به تساوی طولی مصراعها نیست بلکه هر کجا احساس و آهنگ درونی شعر ایجاب کند مصراع را تمام می‌کند و خود را مقیّد به رعایت پایه‌های مساوی در همه مصراعها نمی‌کند (شبد) برای نمونه در این سطرها:

می‌تراود مهتاب (فاعلاتن فع لات)

می‌درخشد شبتاب (فاعلاتن فع لات)

نیست یکدم شکند خواب به چشم کس ولیک (فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلات)

غم این خفته چند (فعلاتن فعلات)

خواب در چشم ترم می‌شکند. (فاعلاتن فعلاتن فعلن).

این شعر در شاخه مخبون بحر رمل است با این تفاوت که هر کجا حرف شاعر تمام شده مصراع هم تمام شده است. در نتیجه ارکان فاعلاتن فعلاتن فعلات به تناسب حرف و احساس در هر سطر به تعداد نامعیّنی آورده می‌شود. به همین علّت می‌توان گفت شعر نو به نحوی تابع وزن عروضی است.

(بوبنی)

وزن در شعر انگلیسی قدیم و قرون وسطی، **وزن شدت تکیه (strong_stress)** بوده است یعنی در تقطیع* فقط فشار تلفظ قوی به حساب آورده می‌شد. این نوع وزن پس از غلبه نورمن‌ها در قرن یازدهم و تحت تأثیر شعر مقفّی و ضربی هجائی آنان از بین رفت. در وزن فشار تلفظ، هر سطر معمولاً از چهار هجای قوی و تعداد نامعیّنی هجای ضعیف تشکیل می‌شود. این نوع وزن هنوز هم در اشعار کودکان (← شعر کودکان) انگلیسی رواج دارد. علاوه بر این، کالریج شاعر رمانتیک (← رمانتیسم) نیز بار دیگر آن را به عنوان وزنی مصنوع و ادیبانه در شعر "Christable" احیا کرد.

اما در شعر انگلیسی جدید، وزن شعر از نوع ضربی است. در این نوع وزن، هم هجای محکم و هم هجای ضعیف هر دو در تقطیع* به شمارش در می‌آیند.

در عروض انگلیسی اوزان شعر بر حسب تکرار پایه‌های (ارکان) ششگانهٔ زیر درست می‌شوند:

آیمبیک U / iamb مثل: cŏntról

تروکی U / Trochee مثل: stúpĭd

داکتیل U U / dactyl مثل: clúmsĭnĕss

آناپست U U / anapest مثل: cŏntrădíct

اسپاندی / / spondee مثل: snów stórm

پیریک U U pÿrrhĭč

نامگذاری اوزان شعر در انگلیسی بر حسب عدد هر یک از این پایه‌ها در هر سطر شعر صورت می‌گیرد:

یک رکنی monometer

دو رکنی dimeter

سه رکنی trimeter

چهار رکنی tetrameter

پنج رکنی pentameter

شش رکنی hexameter یا Alexandrine

هفت رکنی: معمولاً به دو سطر چهار و سه رکنی شکسته می‌شود heptameter

هشت رکنی octameter

بنابراین وزن سطری که از دو پایهٔ iamb تشکیل شده یعنی چهار هجا دارد iambic dimeter، و وزن سطری که از پنج پایهٔ آیمب تشکیل شده iambic pentameter نامیده می‌شود. آیمب پنج پایه رایج‌ترین وزن در زبان انگلیسی است و به زبان گفتار نزدیک است.

طبق این جدول در شعر انگلیسی امکان ۴۸=۶×۸ وزن وجود دارد که البته تعداد محدودی از این اوزان مورد استفاده قرار می‌گیرند.

در شعر انگلیسی چون تکرار یکنواخت پایه‌ها موجب مکانیکی شدن وزن شعر می‌شود، چند مکانیسم جهت اجتناب از این یکنواختی و برای ایجاد دگرگونی و تنوع **(variation)** در وزن شعر در اختیار شاعر قرار دارد:

الف) **جایگزینی (substitution)**: در این حالت گاه گاه پایهٔ دیگری غیر از پایهٔ غالب جایگزین پایهٔ اصلی شعر می‌شود. جایگزینی هم مانع از مکانیکی شدن وزن شعر می‌شود و هم باعث برجسته سازی جزء خاصی در سطر شعر می‌گردد که معمولاً به دلیل اهمیتی که دارد توجه ما را جلب می‌نماید. برای نمونه در شعر «اندی میون» / جان کیتز، سطور ۲ و ۳:

Ă thíng | ŏf béau | tў ís | ă jóy | fŏr é vĕr: |
Ĭts lóve | lĭ néss | ĭn créas ĕs; // ít | wĭll név ĕr |
Pàss in | tŏ nóth | ĭng nĕss, | // bŭt stíll | wĭll kéep |
Ă bów | ĕr quí | ĕt fŏr ŭs, // ánd | ă sléep |
Fúll ŏf | swĕet dréams, | ănd héalth, | ănd quí | ĕt
bréath ĭng. |

پایهٔ اول سطر ۳ به جای آیمبیک، تروکی است یعنی کلمهٔ Pass تکیه می‌گیرد. این تکیه تأکید مضاعفی است متناسب با مضمون* شعر که بر گذرا بودن یا ماندگاری چیزی استوار است.

ب) اضافه کردن یک هجای بدون تکیه در آخر سطر که در این صورت گفته می‌شود سطر شعر دارای **پایان مؤنث (feminine ending)** است. مثل پایهٔ آخر در سطر دوم شعر بالا. پایه‌های پایانی سطور ۱ و ۳ چون با هجای تکیه‌دار تمام شده‌اند، دارای **پایان مذکر** یا **(masculine ending)** است.

ج) **وارونگی (inversion)**: گاه در شروع یک سطر، پایه به حالت عکس تبدیل می‌شود یعنی اگر پایه‌ها عموماً آیمب است در ابتدای سطر دوم نخستین پایه به تروکی تبدیل می‌شود. مثل سطر ۳ از شعر بالا.

درنظریه‌های صورتگرایان (← صورتگرائی روسی)، یاکوبسن وزن شعر کلاسیک انگلیسی را از منظر تناسب چنین توصیف می‌کند: دو عامل ساختاری ساختار* وزن انگلیسی را توجیه می‌کند: اول آنکه هر سطر شامل تعداد معینی هجا است که این تعداد متناسب با نوع شعر تفاوت می‌کند. در این حالت ساختار نحو*ی جمله به گونه‌ای مرتب می‌شود که حدود نحوی اصلی در هجای دهم واقع می‌گردد. بیت* مقفی (← قافیه) با تقویت پایانه‌های هر سطر یک تساوی مضاعف به شعر می‌بخشد. دوم قاعده‌مندی حضور هجاهای قوی یا غالب در هر سطر و تعداد هجاهای ضعیف بین این هجاهای غالب. در نتیجه در هر سطر از نظم، یک توالی از کلمات در هماهنگی با قواعد

تکیه شدت انتخاب می‌شود که هجاها را در جایگاه وزنی پیش بینی شده‌ای قرار می‌دهند. حال وقتی حرکتی خارج از این قاعده رخ دهد (تنوع یا دگرگونی)، باید آن را معنی‌دار تلقی کرد. برای نمونه وقتی الکساندر پوپ در بیتی می‌گوید:

"When Husbands or when lap dogs breath their last"

طوری این کلمات را آرایش می‌دهد که تکیه شدت بر or قرار نگیرد و بر کلمات محوری یعنی husbands–lapdog واقع شود و بدین ترتیب نوعی **توازی همنشین** (syntagmatic parallelism) می‌آفریند. این توازی همنشین بین دو کلمه مزبور موجب می‌شود که ما در پی یک رابطه **جانشینی** (paradigmatic) بین آنها باشیم و آنها را از نظر معنی، مساوی تلقی کنیم.

وزن در شعر فارسی تا قرن بیستم از مؤلفه‌های اصلی شعر محسوب می‌شده است. اما با ابتکار نیمایوشیج و از رهگذر تأثیر شعر رمانتیک اروپا، نگرش تازه‌ای نسبت به چگونگی وزن در شعر پدید آمد. نیمایوشیج با طرح ارتباط زیباشناسیک (← زیباشناسی) بین قالب و محتوای شعر رعایت وزن با نگرش سنتی را برای بیان معانی و مضامین تازه مناسب نمی‌دانست و بر این عقیده بود که تعداد پایه‌ها یا افاعیل عروضی در هر سطر شعر باید متناسب با حرف و احساس آن سطر باشد (بوبن). این نگرش در حقیقت عامل کنترل کننده وزن را به جای آنکه از بیرون و توسط قوانین معین عروضی قرار دهد، زاییده طبیعت درونی شعر می‌داند.

البته توجه به تناسب بین وزن شعر با مضمون نکته تازه‌ای نبوده است زیرا قالب‌های وزن شعر فارسی با مضمون شعر به طور کلی مرتبط بوده است. از اینرو حماسه* به دلیل ضرباهنگ هیجانی و پرشور در بحر رمل گفته می‌شود حال آنکه مراثی (← مرثیه) در بحر دیگری است. اما ابتکار نیما در آنست که حدود این تناسب را محدود به قالب*های شناخته شده وزن نمی‌کند و عنان الگوی وزن را در اختیار جریان احساس و مضمون وا می‌نهد و به نوعی تکثرگرایی در قالب‌های وزن می‌رسد.

پس از نیمایوشیج، شعرای ایرانی دست به تجربه‌های تازه‌ای در زمینه وزن شعر زدند که عمدتاً تحت تأثیر تجربه‌های شعر در غرب انجام گرفته است. پیدایش شعر آزاد، شعر منثور و شعر سپید از جمله این نوآوری‌ها به شمار می‌آیند.

در شعر انگلیسی سابقه بحث در باب تناسب میان قالب وزن و مضمون شعر به هوراس رومی می‌رسد. دیدگاههای او در رساله هنر شاعری *(Ars Poetica)*، در واقع بازتاب تفکر بلاغیون روم و یونان باستان است. بنا به این دیدگاه حسن تناسب* ایجاب می‌کند که هر نوع ادبی (ژانر*) وزن خاص خود را داشته باشد. از اینرو وزن هفت پایه را برای اشعار حماسی و قهرمانی، و وزن آیمبیک شش پایه را برای تراژدی*، کمدی*، و هجو* مناسب می‌داند.

در دوران رنسانس* سر فیلیپ سیدنی، منتقد صاحب نام، این عقیده را که وزن مؤلفه شعر است رد کرد و معتقد بود شعریت سخن

متکی بـه وزن و قـافیه نـیست. در بـین نظریه‌پردازان رمانتیک دو عقیده راجع به وزن جریان داشت: گروهی مثل ویلیام وردزورث و ساموئل کالریج آن را از ضـروریات شـعر می‌دانستند حال آنکه شلی چون سر فـیلیپ سیدنی، شعریت سخن را متکی به مؤلفهٔ وزن نـمی‌دانستند. از ایـن دوران و بـا پـیدایش نهضت*هائی چون سمبولیسم* (اواخر قرن نوزدهم) و ایماژیسم* (اوایل قرن بیستم) و سـوررئالیسم* نـقش وزن بـا رویکـردها و چالش‌های تازه‌ای روبرو گردید که در نهایت منجر به حذف آن در شعر آزاد* منثور گردید. در اینگونه اشعار، ایقاع طبیعی زبان به جـای الگوهای سنتی وزنْ اساس موسیقی شعر واقع می‌شود.

بطور کلی شاعر برای آنکـه بـین الگـوهای وزنی و مطلب خود سازگاری بـرقرار سـازد غالباً قـواعـد دسـتوری، تـلفظی و امـلائی را فدای وزن می‌کند.

وزن آهنگی (← وزن)

وزن تکیه‌ای (← وزن)

وزن سالم (← بحر سالم)

وزن شدت تکیه (← وزن)

وزن ضربی **Accentual Meter**

نوعی وزن* است که الگوهای آن بـر مـبنای تکیهٔ* کلمات استوار است. بـرایـن اسـاس، هجاهای* سنگین و سَبُک هر دو در محاسبه منظور می‌شوند.

تفاوت وزن ضربی با وزن هـجائی* در آن است که وزن هجائی براساس تـعداد هـجاها محاسبه می‌شود و تـعداد هـجا در هـر سـطر ثابت است؛ امّا وزن ضـربی بـراسـاس تـعداد تکیه‌ها استوار است و تـعداد تکـیه‌ها مـتغیّر است. هجاهای سنگین را می‌توان در صورت بروز تغییر در تـعداد هـجاهای سبک ثـابت نگاهداشت. نظم شعر در انگلیسی تابع الگوی وزن ضربی است. در رایج‌ترین قـالب*هـای وزن انگلیسی تعداد هجاها اعـم از سـبک یـا سنگین در هر پایه* ثابت است.

برای نمونه:

U / U / U / U / U /
The cur few tolls the knell of parting day
(Thomas Gray: "Elegy in a Country Church Yard"

این سطر از پنج‌پایهٔ iambic تشکـیل شـده و هر پایه به طور منظّم یک هجای سبک (U) و یک هجای سنگین (/) دارد. (← وزن)

وزن طنینی (← وزن)

وزن عددی (← وزن)

وزن کمّی **Quantitative Meter**

کمّی مأخوذ از کمیّت به معنی چندی، تعداد، اندازه و مقدار است. وزن* کمّی آن است کـه اساس آن بر امتداد هجا*هـا قـرار دارد یـعنی طول زمانی تلفظ هـجا. وزن شـعر* فـارسی یعنی وزن عروضی، کمّی است. در زبـانهای اروپائی نیز، اشعار لاتینی و یونانی دارای وزن کمّی می‌باشند. در زبان انگلیسی کاربرد وزن کمّی نادر و تقریباً ناموفّق است. نـمونه‌ای از کاربرد وزن کمّی در نظم* انگلیسی، دو سطر زیر است:

All trave / lers do/gladly re/port great/paris
of U/lysses.For that he/knew many / men's
man/ners and / saw many / cities.
(Roger Ascham / *Schoolmaster*)

(- هجای طولانی و U هجای کوتاه)

برخی از شعرای دوران الیزابت* مثل سیدنی و اسپنسر اشعاری به این وزن سروده‌اند. بعدها کالریج، تنی سون، لانگ فلو و رابرت بریجْز نیز این وزن را تجربه کردند.
امّا متغیّر بودن طول زمان هجاهاو خصیصهٔ ضربی بودن زبان انگلیسی مانع از به کارگیری موفقیّت‌آمیز وزن کمّی در این زبان می‌شود.
(← وزن)

وزن هجائی **Syllabic Meter**

نوعی وزن* است که در آن اساس به جای امتداد هجاها یا تکیه شدت، بر تعداد هجاهای هر مصراع* قرار دارد.
وزن شعر ایرانیان پیش از اسلام و حتّی تا مدّتها پس از اسلام هجائی بوده است. به عنوان نمونه قسمتی از شعر ایاتکارزریران که به زبان پهلوی سروده شده و از جمله اشعار هفت هجائی است، در زیر نقل می‌شود.

گوید جاماسب ی بیتاش:
(گوید جاماسپ حکیم:)
او وه کی اچ مات نی زات،
(آن کس که بهتر از مادر نزاد)
ایوپ چون [اچمات] زات مرد
(یا چون [از مادر] زاد بمرد)
ایوب اچ اپرنایی
(یا از جوانی و برناییگی)
گیه، او پتمان نی رسید.
(به سر حد کمال نرسید.)
والخ...

(بواف)

پس از اسلام وزن هجائی در شعر ادامه نیافت امّا در دورهٔ معاصر، بعضی از شعرا آگاهانه و با توجّه به شعر فرنگی کوشیده‌اند که اشعاری در این وزن بسرایند. نخستین تجربه را در این زمینه میرزا حبیب اصفهانی انجام داده است. وی شعری با عنوان «خوان سپاس» دارد که در وزن هجائی سروده است و قسمتی از آن به طور نمونه در زیر نقل می‌شود:

(۱)

گاهست که پاس و سپاس آریم
زین بزم سترک هنرمندان
وامی است گذار که بگزاریم
این وام همی زبنِ دندان

(۲)

بزمی است همایون و شاهانه
در وی ز هنر و رُو فرزانه
چندان که ندانیم بُد یا نه
در بزمگه خرد یونان

=

با این نظام هجائی --UU-UU---

پس از او، یحییٰ دولت آبادی در حدود سال ۱۳۳۰ ه.ق. شعری با عنوان «صبحدم» به وزن هجائی سرود که سه مصراع (← مصراع) نخست آن از دوازده هجا و دو مصراع آخر از هشت هجا تشکیل شده است:

صبحدم پیمانه شد از خفتن لبریز
جام بیداری در کف کج داروَمریز
خواب با چشمانم اندر جنگ و گریز
نه خواب بودم نه بیدار
نه مست بودم نه هوشیار

معروفترین شاعری که بیش از دیگران به سرودن شعر هجائی همّت گماشته است، ظاهراً ابوالقاسم لاهوتی کرمانشاهی است که

در دیوان خود که بین سالهای ۱۹۵۴-۱۹۲۵ سروده است، سی شعر به این وزن دارد. امّا به طور کلی، وزن هجائی نتوانسته است چندان توفیقی در شعر فارسی به دست بیاورد.

(مش)

در شعر انگلیسی شعرائی چون درایدن، الکساندر پوپ، و ساموئل جانسون کاملاً پایبند به رعایت تعداد ثابت هجاها در وزن آیمبیک پنج پایه (← وزن، پایه) بوده‌اند.

بعدها عنوان هجائی برای اشعاری به کار رفت که در فاصلهٔ دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ سروده شد و به طور کلی وزن آنها بر مبنای شمارش هجاهای هر سطر محاسبه می‌شد. از جمله مشهورترین شعرای معاصر انگلیسی که اشعاری به وزن هجائی سروده‌اند و. هـ آدن را می‌توان نام برد.

وضعیّت بُغرنج (← هرم فرتیاگ)

وقایع نگاری **Chronicle**

در لغت به معنی شغل و عمل وقایع نگار است و وقایع‌نویس یا خبرنگار یا اخبارنویس کسی است که وقایع و سرگذشت سلطنت را می‌نویسد و ضبط می‌کند. وقایع‌نگاری در زمان صفویّه از مصادر و ارباب مناصب مهّم به شمار می‌رفت و در غیبت وزیر اعظم، امور مربوط به او را انجام می‌داد. برای نمونه می‌توان تذکرةالملوک و سازمان حکومت صفویه را نام برد.

واژهٔ فرنگی chronicle از زبان یونانی اخذ شده است که «زمان» معنی می‌دهد. این اصطلاح به ثبت وقایع و حوادث به ترتیب زمان اطلاق می‌شود و غالباً در زمان وقوع حوادث نوشته می‌شود.

سابقهٔ وقایع‌نگاری در غرب به روم باستان می‌رسد. در قرون وسطی نیز وقایع به شکل نظم* یا نثر* ضبط می‌شد که بعدها توسط مورّخین به صورت منابع مهّمی مورد استفاده قرار گرفتند. از نمونه‌های وقایع‌نگاری قدیم می‌توان تاریخ مذهبی به قلم بید مربوط به قرن هشتم میلادی و وقایعنامهٔ انگلوساکسون را که در قرن دوازدهم میلادی و در زمان شاه آرتور نوشته شده است، نام برد. کتاب اخیر، اثری منثور است که رویدادهای انگلستان را از ابتدای ورود مسیحیّت به این سرزمین تا نیمهٔ قرن دوازدهم دربرمی‌گیرد. تفاوت وقایع‌نگاری با تاریخ در آنست که تاریخ‌نویسی توأم با ارزشیابی و بررسی وقایع است امّا در وقایع‌نگاری ضبط و ثبت حوادث به صورت فهرست‌وار و بدون ارزشیابی یا بیان عقیده انجام می‌شود.

در زیر ترجمهٔ قسمتی از وقایعنامهٔ انگلوساکسون به عنوان نمونه نقل می‌شود:

سال ۸۹۳

در این سال یعنی دوازده ماه پس از آنکه دانمارکی‌ها در ناحیهٔ کِنت دژی بزرگ ساختند، قبایلی که در نارتمبریا وایست انکلیا مسکن کرده و با آلفرد پیمان صلح بسته و شش نفر از معروفین خویش را گروگان داده بودند فرصت جسته هروقت سپاه دانمارکی‌ها به تاخت و تاز می‌پرداختند آنها نیز به غارت و یغما دست می‌زدند. آلفرد پادشاه سپاهی جمع کرده و برای مقابله با آنها حرکت نمود و میان دو سپاه دانمارکی‌ها اردو زد. انتخاب این مکان بدان جهت بود که اگر یکی از دو سپاه به جنگ مصمم شود آلفرد به

مقابله با آن بپردازد. دانمارکی‌ها از جنگ هم گروه تن زده دسته دسته به حمله و غارت شهرهای کوچک که وسیلهٔ دفاع نداشتند رفتند و دسته‌های سپاه آلفرد و دسته‌هائی که در هر شهر تشکیل می‌شد شبَ و روز به مقابله و جنگ اشتغال داشتند. آلفرد لشکر خود را به دو بخش نمود یک بخش را در خانه (وِسِکْس) گذاشته و بخش دیگر را برای جنگ با خود برد ولی نگاهبانان شهرها جزو این دو بخش نبودند. (تاا)

وَقفِه Caesura

در لغت به معنی توقّف، ایست، توقّف در حرفی از کلمه، فراغت، فرصت، توقّف بین دو مقام و در اصطلاح عروض* تنفّس کوتاهی را گویند که بین لختهای مصراع* یا سطر شعر* رُخ می‌دهد.

در شعر فارسی و انگلیسی تقسیم سطر و مصراع شعر به لختهائی که فاصلهٔ میان آنها با وقفه مشخّص شده باشد بر حَسَب لَحْن* طبیعی کلام تعیین می‌شود، مثلاً در مصراع:

«ای ساربان آهسته ران کآرام جا نم می‌رود»

سه لخت کاملاً مشخّص است یکی پس از «ای ساربان»، یکی بعد از «آهسته‌ران» و وقفهٔ سوّم که طولانیتر است نزدیک به انتهای مصراع واقع می‌شود. (مجلهٔ موسیقی، مقالهٔ «شعر و موسیقی» / دکتر مهدی فروغ).

در شعر کهن انگلیسی جای این وقفه ثابت بوده است و هر سطر شعر به واسطهٔ وقفه دو نیمه تقسیم می‌شد، مثل این سطور:

Da waes on burgum Beowulf scyldinga Leof
leod cyning longe prage.

امّا جفری چاسر در اشعار خود جای وقفه را متناسب با آهنگ طبیعی کلام قرار داد.

امروزه در شعر انگلیسی سه قسم وقفه برشمرده‌اند: **وقفهٔ آغازی یا ابتدائی (initial caesura)** کمی بعد از آغاز سطر شعر، **وقفهٔ میانی (medial caesura)** در نیمهٔ سطر، و **وقفهٔ پایانی (terminal caesura)** نزدیک به انتهای سطر.

سرفیلیپ سیدنی نظریه‌پرداز دوران رنسانس* زبان انگلیسی را به لحاظ برخورداری از امکان وقفه یا تنفس میانی نسبت به زبانهای فرانسوی و ایتالیائی و اسپانیائی (که از خانواده زبانهای لاتین هستند) برتر می‌شمارد.

(HPOLC ص ۱۲۷)

در تقطیع* شعر انگلیسی، وقفه را با علامت || نشان می‌دهند.

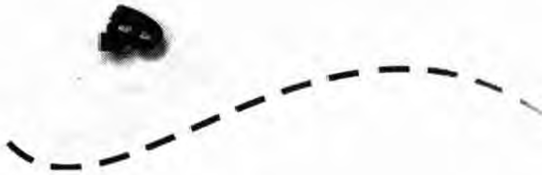
وقفهٔ آغازی (← وقفه)

وقفه ابتدائی (← وقفه)

وقفهٔ پایانی (← وقفه)

وقفهٔ میانی (← وقفه)

وقوف (← کشف)



هالو **Agroikos**

این واژهٔ فرنگی نام یکی از شخصیّتهای قراردادی (← شخصیّت قراردادی) در نمایشنامه*های خنده‌آور بوده است. نورثروپ فرای منتقد معاصر، در کتاب آناتومی نقد بار دیگر این شخصیت را احیاکرد. Agroikos که تقریباً معادل هالو در زبان فارسی است مردی معمولاً روستائی و ساده‌لوح است که خیلی زود فریب می‌خورد. نمونهٔ درخشان چنین شخصیّتی در فارسی، آقای هالو می‌باشد که در فیلمنامه‌ای با همین نام نوشتهٔ محمّدعلی نصیریان ظاهر شده است.

هایکو **Haiku**

کوتاه‌ترین و موجزترین شعر غنائی* در ادبیّات ژاپن است. این نوع شعر* در اصل روی هم از هفده هجا* تشکیل می‌شود و برخورد آنی شاعر را با شیئی یا منظره‌ای طبیعی و حتّی پیش پا افتاده، منعکس می‌کند؛ شاعر با دیدن شیء یا صحنه‌ای خاص دفعتاً به تجربه‌ای شهودی دست می‌یابد و به ادراکی عمیق از هستی و جان آن شیء یا صحنه می‌رسد. شعر هایکو رابطهٔ تنگاتنگی با آئین ذِن در فرهنگ خاور دور و ژاپن دارد. ذِن نوعی تربیّت ذهنی است که به موجب آن انسان به نوعی اشراق و ادراک عمیق شهودی نسبت به هستی می‌رسد که فارغ از معیارهای عقل و منطق عادی عمل می‌کند و از درون انسانی بصیر بر می‌جوشد و برمی‌شکفد. هایکو این تجربهٔ شهودی را به گونه‌ای فشرده و با همان کیفیّت لحظه‌ای و زود گذرش در تصویر*ی که ارائه می‌دهد، متجلّی می‌سازد.

زنی قطعه‌قطعه می‌کند
کنار آزاله‌های نهاده به گلدان
ماهی دودی را

(باشو)

هستی این شعر بر تصویر کشف هماهنگی میان چیزهای به ظاهر بی‌ربط و ناهماهنگ استوار است: گلدانی کم بها و ساده است، کسی، شاید خود این زن، چند شاخه از آزاله‌های شکوفا را در آن چیده است. زن در کنار گلها چمباتمه زده است و ماهی خشک شده‌ای را قطعه‌قطعه می‌کند. کشف بستگی میان زیبائی گلهای ارغوانی و رشته‌های ماهی دودی، و زیبائی این مکاشفهٔ آنی تمام هستی شعر را بنا می‌نهد.

زیر ماه مه آلود
آسمان و آب را کدر کرده است
آن غوک

بوسون

در اینجا شاعر به شالیزار می‌نگرَد و عکس ابرها را در آن می‌بیند، غوکی به ناگاه در آب می‌جنبد، و آب و آسمان ابری «گل آلوده» و تیره می‌شوند. شعر تصویر همین لحظه است.

کوه‌های دور دست
منعکس می‌شوند
در مردمک‌های سنجاقک

ایسا

در این هایکو، شاعر یگانگی میان سنجاقک و کوه را به تصویر می‌کشد. این خاصیّت انتقال شهود شاعرانه از راه تصاویرِ موجز به شدّت بر اشعار تصویرگرایان یا ایماژیست‌ها (← ایماژیسم) مخصوصاً اِزرا پاوند تأثیر گذاشته است. سعی ایماژیست‌ها بر آن بوده که بتوانند با تمرکز و فشردگی تصاویر، به کیفیّت قوی تصویرگری در شعر هایکو نزدیک شوند.

ویژگی عمدهٔ شعر هایکو اجتناب آن از مجاز* است. تصاویر هایکو بدون استفاده از عناصر مجازی مثل تشبیه*، استعاره*، نماد*، و سایر مجازها تنها با توصیف عینی ساخته می‌شود. کار شاعر آنست که چند عکس را طوری کنار هم قرار می‌دهد که از برخورد آنها تصویری از یک تجربهٔ روحانی را خلق کند.

از حیث تاریخی، نخستین هایکوهای ژاپنی از قرن سیزدهم میلادی بر جا مانده است و از شاعری به نام فوجیوارا نوسه‌ئی به عنوان اوّلین هایکوسرا نام برده شده است. امّا مشهورترین هایکوسرایانِ ژاپن ماتسوئو باشو، شاعر قرن هفدهم؛ تانی گوچی بوسون، قرن هجدهم؛ وایسا، اواخر قرن هجدهم و اوائل قرن نوزدهم بوده‌اند.

نمونه‌های دیگر:

شبی گوش می‌دارم
باران را که در لاوک می‌چکد
برگ موز در رهگذر باد.

باشو

نیلوفرهای شکوفان
قفل می‌کنند
دروازه را در چپر.

باشو

پائی ظریف
به آب بهاری می‌زند
و آن را کدر می‌کند.

لوسون

هلال ماه،
و همپای آن
یکی فاخته.

ایسا

(هایکو/شاملو ـ پاشائی)

در شعر کلاسیک (← کلاسیسیسم) فارسی و در سبک خراسانی* دوبیتی*های توصیفی‌ای یافت می‌شود که دکتر سیروس شمیسا آن‌ها را **شعر لحظه‌ها و نگاه‌ها**، می‌نامد و قابل مقایسه با هایکو می‌خواند. در اینگونه اشعار مطلب خاصی بیان نمی‌شود بلکه شاعر نگاه خاص خود را به یکی از اجزاء طبیعت که در لحظه‌ای خاص کشف کرده است به کمک تشبیه به خواننده منتقل می‌کند مثل قرارگرفتن قطره باران بر برگی یا سرگردانی

برفدانه‌ها در هوا. درک زیبائی شعر در گرو تماشای دقیق تابلوئی است که شاعر رسم کرده است، معمولاً در آن فعل دیدن بر صیغهٔ امر به کار می‌رود، و وزن* رباعی* ندارد. اینگونه اشعار در آثار زینبی علوی و مسعودی رازی، کسایی مروزی و منجیک ترمذی یافت می‌شود. برای نمونه:

نیکو گل دو رنگ را نگه کن
دُرّ است به زیر عقیق ساده
یا عاشق و معشوق روز خلوت
رخساره به رخساره بر نهاد

منجیک

بگشای چشم و ژرف نگه کن به شنبلید
قابان بسان گوهر اندر میان خوید
برسان عاشقی که ز شرم رخان خویش
دیبای سبز را به رخ خویش در کشید

کسائی مروزی

نرگس نگر چگونه همی عاشق کند
بر چشمکان آن صنَم خلُجی نژاد
گوئی مگر کسی بشد، از آب زعفران
انگشت زرد کرد و به کافور برنهاد

کسائی مروزی

(صص ۷۹-۷۷ سش)

اما علی‌رغم شباهت‌هائی چند میان شعر «لحظه‌ها و نگاه‌ها» با هایکو، تفاوت عمده این دو نوع شعر در آنست که در شعر لحظه‌ها و نگاهها از تشبیه بعنوان رکنی اساسی برای تصویرگر*ی استفاده می‌شود حال آنکه ویژگی هایکو بی‌نیازی از هرگونه مجاز است. از اینرو نسبت دادن چنین شباهتی بیشتر بر مبنای شباهت‌های ظاهری است نه ویژگی‌های تصویرگری در این دو نوع شعر.

هجا/بخش/سیلاب **Syllable**

هجا در لغت سیلاب، بخش و مقطّع است و در اصطلاح آواشناسی* قطعاتی است که به منزلهٔ حلقه‌های متصّل زنجیر در سلسله ارتعاشات صوتی متوالی که پیاپی به گوش می‌رسد وگفتار را می‌سازد، قابل شنیدن است. (شف)

از حیث ساختمان، هر هجا از دو واک (صوت) یا بیشتر تشکیل می‌شود که از آن میان یک واک (صوت) مصوت است و مرکز یا **راس هجا (syllable nucleus)** را می‌سازد. حرف‌های دیگر تابع رأس هجا می‌باشند.

از نظر زبانشناسی* هجا کوچکترین واحد ایقاع* یا ضربآهنگ* است. هجا واحد ناب صوت است و به تنهائی معنیِ خاصی را منتقل نمی‌کند. در پاره‌ای موارد بنظر می‌رسد هجا تنها از صداهای صامت تشکیل شده باشد مثل هجای پایانی کلمات rhythm , botton اما علت این برداشت آنست که مصوت ماقبل این صامت‌های پایانی (o در button یا e در rhythm) در حدّ حذف ضعیف می‌شوند بطوریکه فقط صامت‌ها (m/n) بگوش می‌رسند. اینگونه صامت‌ها را **صامت‌های هجائی (syllabic consonants)** می‌گویند و دارای ویژگی‌هائی بسیار شبیه به مصوت می‌باشند. (LT&C)

در زبان فارسی هجا مجموعه‌هائی از یک مصوت و یک یا دو یا سه صامت است. بنابراین تعَداد هجاهای هر کلمه مساوی تعداد مصوت‌های آن است، برای نمونه: در کلمهٔ «مُلایمت» چهار مصوت «ُ ـ آ ـ یِ ـ َ» وجود دارد بنابراین کلمهٔ «ملایمت» از چهار هجا تشکیل می‌شود: «مُ ـ لا ـ یِ ـ مَت». هر هجا در یک دَم یا بازدم ادا می‌شود.

در زبان فارسی شش نوع هجا (مجموعهٔ صامت و مصوت) وجود دارد اما در عروض* فارسی فقط سه نوع آن استفاده می‌شود که به آن‌ها هجاهای عروضی گویند و از نظر کمیّت بر دو گونه‌اند: **هجای بلند** و **هجای کوتاه**.

هجاهای عروضی بلند عبارتند از:

۱ـ صامت + مصوت کوتاه + صامت (CVC) مثل: دَرْ ـ بَرْ

۲ـ صامت + مصوت بلند (CV) مثل: با ـ بو ـ بی

هجای عروضی کوتاه عبارتست از:

صامت + مصوت کوتاه (CV) مثل: نَه ـ که ـ چو

بدین ترتیب هجاهای بلند عروضی مرکب از سه واک یا حرف عروضی است (با baa ـ بو buu ـ دَرْ dar) و هجای کوتاه عروضی مرکب از دو واک یا حرف عروضی است (نه na ـ که ke) (اَبعوق)

از اینرو تمام کلمات یک بخشی دارای یک تکیه شدت* هستند اما کلمات با بیش از یک هجا (بخش)، غیر از یک تکیه شدّت اصلی ممکن است دارای هجاهائی با تکیه شدت ثانوی (secondary stress) هم باشند. امّا در جریان گفتار جای این تکیه شدت‌ها تحت تأثیر کلمات قبل و بعد تغییر می‌کند. از اینرو زبانشناسان عقیده دارند در جریان گفتار عواملی فراتر از ماده زبانی چگونگی پراکندگی تکیه شدت را کنترل می‌کنند. تحقیقات در این زمینه شامل عروض* و وزن* می‌باشد. (صص ۶۷ـ۷۳ LT&C)

کوتاهی و بلندی هجاهای فارسی را امتداد مصوّت‌ها و ساختمان هجا از حیث بستگی و گشادگی تعیین می‌کند. **هجای گشاده** یا **بلند** آن است که به مصوت ختم شود مانند کلمات سه ـ ما ـ بو ـ بی، و **هجای بسته** آن است که حرف آخر آن صامت باشد مانند کلمات: کَرْ ـ پِسْ ـ شَبْ. (وشف)

در زبان انگلیسی که زبانی ضربی (accentual) است، رأس هجا که همان صدای مصوت باشد، تکیه شدت (stress) را می‌گیرد و بقیهٔ یک یا دو صدائی که صامت هستند تابع آن می‌باشند. گفتنی است که در کلمات چند هجائی، همهٔ هجاها تکیه شدت نمی‌گیرند. برای مثال کلمهٔ interesting از چهار هجا به ترتیب زیر تشکیل شده است in te res ting به اعتبار چهار مصوتِ i _ e _ e _ i. در شعر انگلیسی، مبنای وزن بر شدت و ضعف هجاها قرار دارد یعنی در تقطیع* هم هجاهائی که تکیه شدّت دارند و هم هجاهائی که تکیه شدت نمی‌گیرند محاسبه می‌شوند. (هم ← وزن، وزن ضربی).

تکیه شدت پدیده‌ای است که در مجموعه چند هجا رخ می‌دهد اما رأس هجا مصوتی است که در هر هجا هستهٔ آن را می‌سازد.

در رایج‌ترین قالبهای (← قالب) وزن انگلیسی، تعداد هجاها اعم از سبک یا محکم در هر پایه* ثابت است.

برای نمونه:

The cur few tolls the knell of parting day
(Thomas Gray: Elegy in a Country Church Yard)

این سطر از پنج پایهٔ iambic تشکیل شده است. هر پایه به طور منظّم از یک هجای سبک (U) و یک هجای محکم (/) درست شده است.

هجای بسته (← هجا)

هجای بلند (← هجا)

هجای کوتاه (← هجا)

هجای گشاده (← هجا)

هجو Lampoon

در لغت شمردن معایب کسی را، نکوهیدن، دشنام دادن کسی به شعر*، سرزنش، نکوهش، مذمّت به شعر، دشنام، فحش، شعر مذمّت‌آمیز، سخن پوچ و بیهوده، و در اصطلاح بدگوئی از کسی به شعر است، به شرط آنکه آنچه برکسی عیب گرفته می‌شود برای او واقعاً عیب باشد.

هجو درشعر فارسی نخستین جلوه طنز* و سنّتی برگرفته از ادبیات عرب در دوران جاهلیت است. شاعر هجاگو، از هجو به منزله سلاحی برنده استفاده می‌کرد تا به وسیلهٔ آن شخص موردنظر خود را با گزنده‌ترین و رکیک‌ترین زبان ممکن و با دشنام* و سقط مورد حمله قرار دهد و بکوبد به قول نظامی عروضی در چهارمقاله «شاهنامه به نام او (سلطان محمود) رها کن و هجو او به من ده تا بشویم...» و فردوسی گوید:

چو شاعر برنجد بگوید هجا
بماند هجا تا قیامت به جا

هجوگوئی از سوی شاعر به طور عمده چهارانگیزه داشته است ۱ ـ آزردگیهای شخصی مثل هجو سلطان محمود غزنوی توسط فردوسی، ۲ ـ مشاجرات قلمی، مثل هجو سنائی توسط سوزنی، ۳ ـ ناامید شدن از دریافت صِلِه به این معنی که وقتی شاعری از عطای ممدوح (← مدیحه) مأیوس می‌شد، نخست او را ضمن قطعه*ای به هجا تهدید می‌کرد و اگر زیر بار نمی‌رفت، زبان به هجوش می‌گشود. ۴ ـ گاه موجبی برای هجو جز اقتضای طبیعت شاعر در بین نبوده است چنانکه انوری به زبانی بس رکیک زن خود را هجو کرده است.

(فواف)

در هجو، اغراض کاملاً فردی است و شعر از هرگونه آرمانخواهی اجتماعی تهی می‌باشد. همین نکته میان هجو و طنز فاصله می‌گذارد.

در ادبیات کلاسیک (← کلاسیسیسم) فارسی، منجیک، سوزنی، انوری، و در میان متأخرین، یغما به لحاظ هجوهای خود شهرتی بیش از دیگران دارند. هجو سوزنی از سنائی یکی از زننده‌ترین هجوهای شعر فارسی به شمار می‌آید که دو بیت* از آن بعنوان نمونه نقل می‌شود:

ای سنائی تو کجائی که به خون تو دریم
تا به... هجا... شعرت بدریم
چند گوئی که سخن‌های سنائی نخرند
نخریم و نخریم و نخریم و نخریم

یکی دیگر از هجوهای تند و زننده، متعلق به وحشی‌بافقی است که علیه شاعری به نام «کِیدی» سروده است و این طور آغاز می‌شود:

ای ننگ تَمام کفشدوزان
ضایع ز تو نام کفشدوزان

شاعری نیز در هجو آقا محمدخان قاجار چنین گوید:

نه جود که وصف ذات عالیت کنم

نه فهم تراکه حرف حالیت کنم

نه ریش تراکه ریشخندت سازم
نه... تو راکه... مالیت کنم

اما گاه شعرا در زبان جانب ادب و حیا را نگاه می‌داشته‌اند چنانکه فردوسی سلطان محمود را هجو کند:

به دانش نبد شاه دستگاه
و گرنه مرا بر نشاندی به گاه
سر ناسزایان بر افراشتن
و ز ایشان امید بهی داشتن
سر رشته خویش گم کردن است
به جَیْب اندرون مار پروردن است
اگر شاه را شاه بودی پدر
به سر بر نهادی مرا تاج زر
اگر مادر شاه بانو بدی
مرا سیم و زر تا به زانو بدی
ز ناپاک زاده مدارید امید
که زنگی به شستن نگردد سپید
زبد اهل چشم بهی داشتن
بود خاک در دیده انباشتن

هجو در آثار سنائی برای نخستین‌بار به سمت نوعی آرمانخواهی اجتماعی و طنز گرایش می‌یابد، آن طور که خود گوید:

هزل من هزل نیست تعلیم است
بیت من بیت نیست اقلیم است

در این بیت او میان هزل به معنای شوخی و هزل به مفهوم یک طنز اجتماعی تفاوت قائل می‌شود. (احمد کریمی حکاک: مجله لوح)

در سنّت* ادبی غرب، کمدی*های یونان باستان گهگاه با هجوهای سیاسی در آمیخته است. برای نمونه، نمایشنامه*نویسی به نام کراتینوس در یکی از نمایشنامه‌های خود با نام دیونوس آلکساندروس، تلویحاً بر پرکلس حکمران می‌تازد.

همچنین آریستوفانس، نمایشنامه‌نویس یونان باستان، به خاطر هجو سیاستمداری به نام کلئون به محکمه کشیده شد. وضع قانونی که به موجب آن شعرا از حمله به نام و نشان اشخاص منع می‌شدند اگر چه دوامی نیافت، گواه آن است که کمدی‌نویسان یونان باستان در آثار خود کماکان به هجو اشخاص معیّنی می‌پرداخته‌اند.

در ادبیات انگلیسی، هجو به طور مستقّل حضور چندانی ندارد بلکه کاملاً در آمیخته با طنز است. از نمونه‌های نادر هجو در ادبیات انگلیسی می‌توان منظومه اَبسالم و آکی توفل سروده جان درایدن، شاعر قرن هفدهم را نام برد. در ادبیات انگلیسی برای بدگوئی و نکوهش به جای هجو، نوعی قلم اندازهای اغراق*آمیز تحت عنوان کاریکاتور* رایج بوده است.

هدف (← تشبیه، ← استعاره)

هدف / ماهیت **Tenor**

در اصطلاح زبانِ ادبی و در نظریهٔ آی. ا. ریچاردز هدف در یک رابطهٔ استعاری، همان مستعارمنه یا اندیشه و موضوع اصلی تصویر است. برای مثال اگر گفته شود «بر مناره‌های شهر sony صلا در می‌دهد» در اینجا sony که به جای مؤذن ذکر شده مستعار است امّا نسبت دادن صفات مؤذن به sony و اینکه بردگی جهان سوداگری برای انسانها نوعی مذهب و آیین عبادی شده است هدف می‌باشد.

اما در اصطلاح زبانشناسی tenor (ماهیت) اصطلاحی است که در تحلیل گفتمان* برای توصیف ارتباط بین شرکت‌کنندگان در یک گفتمان* به کار می‌رود. tenor در این کاربرد یکی از عوامل تأثیرگذار بر سبک* و سیاق سخن است. دو دلباخته سبک زبانی متفاوتی از سبک زبانی رئیس و مرئوس دارند. این تفاوت ناشی از تفاوت در ضرب‌آهنگ*، الگوها، ساختار*های نحو*ی، و انتخاب عناصر واژگانی می‌باشد زیرا ماهیت گفتگو*ی دو دلباخته خودمانی است. ماهیّت گفتمان* در هر نوع ارتباط از سایر انواع گفتمان متفاوت است. بسیاری از نمایشنامه*ها و داستان*ها امکان تعارضات شخصی و نقشی را بدین وسیله فراهم می‌سازند.

(Finch، صص ۳۸_۲۳۷)

هِرَم فریتاگ **Freytag's Pyramid**

گوستاو فریتاگ، اندیشمند آلمانی قرن نوزدهم، در کتاب خود با عنوان فنّ نمایش (۱۸۶۳) ساختار* نمایشنامه*های پنج پرده‌ای (← پردهٔ نمایش) را هِرَمی فرض می‌کند که از سه بخش اصلی یعنیِ عمل اوج گیرنده، نقطهٔ اوج* و عمل فرودین تشکیل می‌یابد و هر یک از این سه بخش نیز به نوبهٔ خود از بخشهای کوچکتری ساخته می‌شود، بدین شرح:

آ: مقدمه

الف: لحظهٔ شروع عمل اوج گیرنده

ب: اوج گیری، عمل اوج گیرنده

ج: نقطهٔ اوج

د: فرود

ر: فاجعه، عمل فرودین

همانگونه که پیداست، «ج» غایت اوج‌گیری و «ر» نهایت فرود است. تطبیق این ساختار بر نمایشنامهٔ هاملت چنین است:

عمل اوج‌گیری با زمینه‌چینی* و صحنه*ای که روحْ راز قتل پدرِ هاملت را بر هاملت فاش می‌کند آغاز می‌شود. این قسمت همان است که ارسطو، **پیچیدگی یا وضعیّت بُغرنج (complication)** می‌نامد. بخش اوج‌گیرنده با کشمکش* میان هاملت و کلادیوس (عموی هاملت) ادامه می‌یابد. در این بخش هاملت بر اوضاع مسلّط است.

اوج این بخش، یعنی نقطهٔ اوج نمایشنامه در صحنهٔ نمایشی که هاملت برای آزمایش صحّت و سُقم گفته‌های روح در حضور کلادیوس و ملکه (مادرش) ترتیب می‌دهد، فرا می‌رسد. در این مرحله، هاملت به صحّت موضوع یقین می‌یابد و تکلیف او روشن می‌شود. پس از این لحظه، نقطهٔ عطف نمایشنامه که سر آغاز عمل فرود است در می‌رسد. این نقطهٔ عطف با عدم توفیق هاملت در اقدام به قتل کلادیوس همزمان است. از این لحظه به بعد، در بخش فرود، معارض هاملت یعنی کلادیوس تسلّط اوضاع را در دست می‌گیرد و حوادث بعدی در این مسیر نهایتاً به نقطهٔ فاجعه‌بار (← فاجعه) نمایشنامه که گره گشَائی* هم نامیده می‌شود، می‌انجامد. این مرحله، حوادث دردناک، رقّت‌انگیز و موحشی چون مرگ هاملت، مرگ کلادیوس، مرگ ملکه و لارتِس را در پی دارد.

اگر چه هرم فریتاگ موارد استفاده فراوان پیدا کرده است، نمی‌توان آن را بر همهٔ آثار

نمایشی تعمیم و تطبیق داد.

هرمنوتیک (← تفسیر و تأویل متن)

هزج (← وزن)

هسته‌ای (← ثبت کلامی)

هلنیسم (← عبرانیت)

هم‌آوا (← همنامی)

همپاره شعر (← قصیده هوراسی)

همحسّی / همدردی **Sympathy**

تجربه‌ای عاطفی است که به موجب آن انسان نسبت به شخص دیگر، یا شیء بی‌جانی که خصوصیّات انسانی گرفته است احساس همدردی می‌کند. در این تجربه، خواننده یا بیننده، در عین حال که خودش است، در کنار دیگری و همراه با او احساس درد، رنج یا شادی می‌کند.

در نقد ادبی* انگیزش همحسّی خواننده نسبت به اشخاص معیّنی در اثر ادبی، یا انگیزش احساس ضدیّت نسبت به سایر اشخاص، عملکرد اساسی نویسنده به شمار می‌آید. همحسّی عموماً به معنی دلسوزی و همدلی کردن است مثلاً در شاهنامهٔ فردوسی شنونده یا خواننده نسبت به رستم چنین احساسی دارد و در رستم و سهراب این احساس متوجّهٔ هر دو نفر می‌شود. در شاه لیر / شکسپیر، خواننده با کوردِلیا و شخص «شاه لیر» همحسّی دارد.

علّت ایجاد همحسّی نسبت به شخصیّتی (← شخصیت) خاص لزوماً آن نیست که او انسان خوب و قابل تحسینی است، بلکه از جهت‌گیری ضمنی نویسنده نسبت به او مایه می‌گیرد. وقتی نویسنده یا شاعر داستانی (← داستان) می‌نویسد یا شعر*ی می‌سراید، در جریان انتخاب عناصر سازندهٔ آن اثر، خودبخود یکی را بر دیگری ترجیح می‌دهد. این انتخاب آگاهانه سبب می‌شود تا خواننده نسبت به برخی شخصیّتها، خواه حقیقتاً نیک و والا باشند و خواه معمولی یا حتی خبیث باشند، احساس همدردی و همدلی پیدا کند. در حوزه قصه*نویسی، از جمله عوامل مؤثر در ایجاد همحسّی انتخاب زاویهٔ دید* و لحن* اثر است. (← درون حسّی / ← رأی)

همدردی (← همحسّی)

همذات‌پنداری (← درون حسی)

همزادپنداری (← درون حسی)

همسرایان **Chorus**

همسرا (هم+سرا) در لغت به معنی سراینده است. واژهٔ یونانی chorus در اصل نام دسته‌ای نغمه‌ساز و آوازه‌خوان بوده است که در جشنواره‌های مذهبی یونان باستان صورتک می‌پوشیدند و با حالتی شبیه به رقص به اجرای ترانه* می‌پرداختند. بعدها در تراژدی*های یونان، همسرایان همین نقش را ایفا کردند. در تراژدی‌های اشیل و سوفوکل همسرایان بیشتر به تبیین و تفسیر اعمالی می‌پرداختند که به نحوی دیدگاههای اخلاقی، اعتقادی و اجتماعی آن زمان را در برداشت. امّا یوریپید نقش همسرایان را در حدّ نقش غنائی* کاهش داد. چکامه*های یونانی نیز که بعدها با پیندار رونق گرفت، به وسیلهٔ همسرایان اجرا می‌شده است.

نمایشنامه*نویسان رومی از جمله سِنِکا استفاده از همسرایان را از یونانیان اقتباس کردند، و در انگلستان نمایشنامه‌نویسانی چون ساکویل و نورتون در گوربوداک به تأسّی

از سنّت* رومیان، از وجود همسرایان بهره گرفتند. امّا بجز این موارد و نمایشنامهٔ سامسون آگونیستِس اثر جان میلتون، استفاده از همسرایان هیچوقت در نمایشنامه‌های انگلیسی قبول عام نیافت. در نمایش* معاصر، تی. اس. الیوت بار دیگر در نمایشنامهٔ منظوم قتل در کلیسا از همسرایان با مفهوم کلاسیک (← کلاسیسیسم) آن بهره گرفت.

واژهٔ chorus همچنین در نمایشنامه‌های انگلیسی دوران الیزابت* به شخصیّتی (← شخصیّت) اطلاق می‌شد که در ابتدا و در پایان نمایشنامه (وگاه) در ابتدای هر پردهٔ نمایشی (← پردهٔ نمایش) ظاهر می‌شد. وظیفهٔ این شخص معمولاً آن بود که به تبیین و تفسیر* آراء و نظرات نویسنده، روشن کردن موضوع نمایشنامه برای تماشاگران، و گزارش صحنه*ها و حوادثی که در بیرون از صحنهٔ نمایش (← صحنهٔ نمایش) رُخ می‌داد، بپردازد. در این مورد برای نمونه می‌توان از نمایشنامه‌های دکتر فاوست / مارلو، و هنری پنجم / شکسپیر نام برد. از نمونه‌های معاصر کاربرد chorus به این معنی، نمایشنامهٔ شهرما نوشتهٔ ثورنتون وایلدر شایان ذکر است.

امروزه محققین، واژهٔ choral character را که از chorus مشتق است برای شخصیّتی در نمایشنامه به کار می‌برند که از حوادث نمایشنامه بر کنار می‌ماند ولی نسبت به اشخاص و حوادث نمایش به تماشاگران دیدگاهی خاص (غالباً آیرونیک) القاء می‌کند مثل «احمق» در شاه لیر و سِت پِک ویث در نمایشنامهٔ الکترا به سوک می‌نشیند اثر یوجین اونیل. در رمان* و نمایشنامه گاه از وجود چنین شخصی برای ارائهٔ دیدگاهی عمومی و کلّی استفاده می‌شود مثلاً نقش روستائیان در داستانهای (← داستان) توماس هاردی، و پیرزنان سیاهپوست در داستانهای ویلیام فاکنر.

هم مرجعی (← برگشت)

همنامی **Homonymy**

همنامی یا هم آوایی رابطه‌ای است که بین کلماتی با شکل یکسان اما مفاهیم نامرتبط برقرار است. همنام‌ها ممکن است در شکل نوشتار*ی یا در شکل آوایی و یا در هر دو شکل یکسان باشند مثلاً: صور / سور، یا site/sight و rite/right. این دسته همنام‌ها را هم آوا یا homophone می‌نامند. اما کلماتی که دارای تلفظ و املای یکسان باشند homograph نام دارند، مثل دار (به دار کشیدن) و دار (صیغه مضارع از ریشهٔ داشتن).

همنشینی مألوف کلمات **Collocation**

در معنی‌شناسی* تمایل کلمات معین در همنشینی با یکدیگر است. برای نمونه صفت «پاکیزه» با اسم‌هایی نظیر آسمان، جامه، انسان، دست و صورت قابلیت همنشینی دارد اگرچه با هر یک از این کلمات معنی اندک متفاوتی را ممکن است القا کند. همچنین کلمات مترادف (synonym) با وجود مطابقت دلالت (← دلالت مطابقه‌ای) هر یک با کلمات متفاوتی می‌تواند همنشین شود مثلاً کلمات «عمیق» و «ژرف» که هر دو می‌توانند با «همدردی» همنشین شوند اما فقط «عمیق» با «چاه» همنشینی مألوف دارد. (LT&C)

هنجارگریزی / انحراف از نرم **Deviation**

این اصطلاح برگرفته از حوزه زبانشناسی*

مدرن و نقد زبانشناسیک است و از رهگذر زبان انگلیسی به مباحث نقد ادبی* و زبانشناسی فارسی راه یافته است. انحراف از نرم در حوزه زبانشناسی به هر نوع استفاده زبانی (از کاربرد معنا شناسیک تا ساختار* جمله) که مناسبات عادی و متعارف زبان در آن رعایت نشود اشاره دارد. با این تعریف برای مثال هنجار زبان ایجاب می‌کند جمله «رفت تا لب...» با اسم مکان تکمیل شود و به صورت «رفت تا لب رودخانه، دریا، حوض، و الخ» درآید اما وقتی شاعر می‌نویسد:

ولی نشد
که روبروی وضوح کبوتران بنشیند
و رفت تا لب هیچ؛

(شعر «دوست»، سهراب سپهری)

این هنجار درهم می‌ریزد و به برجستگی زبان منجر می‌شود. در نقد زبانشناسیک بررسی موارد انحراف از نرم یکی از شیوه‌های اساسی در درک و انتقال پیام متن می‌باشد.

انحراف از نرم و هنجار گریزی با توسعه معنایی و با توجه به حوزه‌ای که در آن رخ می‌دهد شامل انواع زیر می‌شود:

ـ هنجارگریزی گفتمانی (discoursal deviation)
مناسبات متعارف هر گفتمانی (← گفتمان) ایجاب می‌کند که موضوع سخن به طور منطقی آغاز، میان، و پایان داشته باشد. اما اگر در شروع سخن، میانه موضوع سرآغاز شود، هنجار این مناسبات درهم می‌ریزد و نوعی هنجار گریزی گفتمانی حاصل می‌شود که به آن در زبان لاتین **In medias res** یا **شروع از میانه** گفته می‌شود. مثال:

و این منم
زنی تنها در آستانه فصلی سرد.

فروغ فرخزاد

«واو» عطف در میانهٔ عبارت و جمله جای دارد نه در ابتدا.

همچنین اگر کسی در بیان خطابی به جای شنونده دوم شخص، اول شخص مفرد (خودش) را مخاطب قرار دهد، دست به نوعی هنجار گریزی گفتمانی زده است. برای نمونه در این مورد می‌توان به شعر "Long Legged Fly" اثر و.بی.ییتز، شاعر ایرلندی الاصل اشاره کرد. **ـ هنجارگریزی معنی‌شناسیک (semantic deviation):**

انحراف از نرم در حوزه روابط معنایی است به طوری که معنای جمله یا عبارت از حیث منطق زبان بی‌ربط یا متناقض بنماید. استعاره* و نقیضه گویی* نمونه‌هایی از این نوع هنجارگریزی هستند.

ـ هنجارگریزی نحوی یا دستوری (syntactic/grammatical deviation):

انحراف در روابط دستوری جملات است مثل آنکه در زبان فارسی به جای «من می‌روم» گفته شود «من می‌رود» یا در انگلیسی صفت را بعد از اسم قرار دهند و بگویند "student clever".

ـ هنجارگریزی قاموسی (lexical deviation):

این قسم هنجارگریزی خود بر دو نوع است: **واژه آفرینی (neologism)** به پدیده‌ای در حوزه واژه سازی اشاره دارد که به موجب آن گوینده لغتی را می‌سازد که پیشتر در متن آن زبان وجود نداشته است برای نمونه در شعر انگلیسی: (ای. ای. کامینگز) manunkind و در

شعر فارسی مولوی نمونه‌های بسیاری به دست می‌دهد:

از توام ای شهره قمر در من و در خود منگر
کز اثر خنده تو گلشن **خندنده** شدم
گفت مرا عشق کهن از بر من نقل مکن
گفتم آری نکنم ساکن و **باشنده** شدم
دنیا و هم عقبی منم هم جنت و طوبی منم
انسی منم جنی منم چون دیو در **دنیا سنم**

- تغییر طبقه نقشی (functinal conversion):

فرآیند تغییر مقوله دستوری یک کلمه به مقوله دستوری دیگر است. در این پدیده نه تنها مناسبات معنایی بین کلمات درهم می‌ریزد، بلکه مناسباتی نیز که مستلزم همنشینی مألوف کلمات* در بستر روابط دستوری معنادار است تغییر می‌یابد. دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی در کتاب شاعر **آینه‌ها** ضمن بررسی ویژگیهای سبک شناسیک (← سبک‌شناسی) اشعار بیدل نمونه‌های فراوانی از این نوع هنجارگریزی ارائه می‌دهد:

ای قیامت صبح خیز لعل خندان شما
شور صد صحرا جنون گرد نمکدان شما
همچو برق آغوش از وحشت مهیا کرده‌ام
طول صد عقبی امل بر پهنای من
صد مصر شکر «آب» شد از شرم حلاوت
پیش و لب او که مکرر شده قندش

در این موارد روابط بین وابسته‌های عدد و معدود از هنجار عادی خارج است. (صفحات ۴۶ و ۴۷)

مولانا گوید:

در دام هوا شدم هوایی
اکثر هوسی دگر ندارم

اکثر در مقام اسم به کار رفته است.

نمونه از اشعار فارسی معاصر:

در اتاقی که به اندازه **یک تنهایی** است
و به آواز قناریها
که به اندازه **یک پنجره** می‌خوانند

فروغ فرخزاد

باید امشب چمدانی را
که به اندازه **پیراهن تنهایی** من جا دارد بردارم
و به سمتی بروم
که درختان حماسی پیداست.

سپهری (به نقل از ص ۵۳ شاآ)

نمونه از شعر انگلیسی:

My heart in hiding
Stirred for a bird,the achieve of,the mastery of the thing!
(Gerard Manley Hopkins: "The Windhover"

تأثیر زیبا شناسیک (← زیباشناسی) این تغییر طبقه، برجسته سازی* (foregrounding) زبان است به گونه‌ای که در مثال فوق هم میزان دستیابی پرنده در هنگام پرواز برجسته می‌شود و هم حس نیروی فیزیکی که به پرنده نسبت داده شده افزایش می‌یابد.

(صص ۴۶-۴۵ ELOP)

- هنجارگریزی ساختاری یا صرفی (morphological deviation):

همادخت همایون

morpheme یا **تکواژ** کوچکترین جزو معنی‌دار زبان است و خود بر دو قسم **بسته** (bound) و **باز** (free) است. تکواژ بسته جزئی است که صرفاً نقش دستوری دارد و بخودی خود معنی و کارآیی ندارد مثل پسوندها، پیشوندها، و اجزای صرفی فعل. اما

تکواژهای باز بدون اتکا به کلمه دیگر دارای معنی هستند. این هنجارگریزی به صَرْفِ تکواژ خارج از هنجار زبان اطلاق می‌شود مثلاً اگر پسوند اسم مصدر را به قید بدهند: شایدیت، و در انگلیسی اگر پسوند صفتی را که در ترکیب با اسم صفت می‌سازد، به قید بچسبانند: perhapsless (e.e.cummings)

مثال از مولانا:

همچون جگر کباب عاشق
جز آتش عشق را نشاییم
با آنکه نهانم از دو عالم
در هر نظری به بین عیانم

- هنجارگریزی واجشناسیک و خطشناسیک (phonological & graphological deviation):

تغییر قواعد خط نویسی معمول یا شکستن کلمات برای برهم زدن هنجار ساختار کلمات. مثلاً اگر در فارسی به جای «من» بنویسیم «م ن». نمونهٔ انحراف از نرم خط‌شناسیک در شعر امریکائی در اشعار امیلی دیکنسون یافت می‌شود که در آنها برخلاف قاعده حروف بزرگ در ابتدای سطور شعر، برخی کلمات در میانه سطور نیز با حرف بزرگ شروع می‌شوند:

When Gentlemen can see - But Microscopes are prudent In an Emergency.

و ای.ای. کامینگز شاعر امریکائی معاصر که اصولاً در اشعارش حروف بزرگ حتی در ابتدای سطور هم به کار نمی‌برد.

- هنجارگریزی درونی (internal deviation):

هنگامی رخ می‌دهد که نویسنده از هنجار و منطق حاکم بر اثر خود به نحوی عدول کند مثال:

از لبانش کی نشان دارم به جان
جز شرار بوسه‌های دلنشین

(«شراب خون» / فرخزاد)

شاعر در سطر نخست منکر نشان داشتن از لب یار دارد اما در سطر دوم این ادعا را نقض می‌کند.

- هنجارگریزی بیرونی (external deviation):

انحراف از هنجارهای بیرون از متن* است مثل خصوصیات دوران یا نوع ادبی (← انواع ادبی) و غیره.

هنجارگریزی به طور کلی یکی از ابزار آشنائی زدائی* در نقد فرمالیستی (← صورتگرایی روسی) می‌باشد و سبب برجسته‌سازی در زبان و از عوامل پدید آورنده سبک می‌باشد. (صص ۶۰-۴۷ ELOP و ۴۰-۳۹، شآ)

هنجارگریزی بیرونی (← هنجارگریزی)
هنجارگریزی درونی (← هنجارگریزی)
هنجارگریزی دستوری (← هنجارگریزی)
هنجارگریزی صرفی (← هنجارگریزی)
هنجارگریزی قاموسی (← هنجارگریزی)
هنجارگریزی گفتمانی (← هنجارگریزی)
هنجارگریزی معنی‌شناسیک (← هنجارگریزی)
هنجارگریزی نحوی (← هنجارگریزی)
هنجارگریزی واجشناسیک و خط شناسیک (← هنجارگریزی)

هنر برای هنر **Art for Art's Sake**

این شُعار به طور عام در ادبیّات و هنر اشاره به گرایشی دارد که به موجب آن هنر پدیده‌ای مستقّل و فاقد هرگونه رسالت اجتماعی و اخلاقی تلقّی می‌شود. به زعم کسانی که صریحاً یا تلویحاً این شعار را دنبال می‌کنند،

هنر نباید پاسخگوی توقعّات منفعت‌طلبانهٔ جامعه‌ای باشد که هر پدیده را از دیدگاه سود و زیان آن می‌نگرد و ارزش می‌نهد. هنر پدیده‌ای مستقّل و خود ـبَسَند است که هدفی جز رُشد و تعالی خود در جهت هر چه زیباتر شدن ندارد.

نمونهٔ پیروی تلویحی و ناخودآگاه از چنین دیدگاهی در ادبیات فارسی در اشعار شعرای سبک هندی (← سبک) متجلّی است. در اشعار این شعرا هدف از شعر* نه رسالت اجتماعی خاصّی است و نه ارشاد. تنها هدف آن زیبائی ودقّت مضمون* مجازهای بعید (← مجاز بعید) و دور از ذهن و نوعی بازی لفظی است، برای نمونه:

نرگس از چشم تو دم زد بر دهانش زد صبا
درد دندان دارد اکنون می‌خورد آب از قلم

محمدطاهر غنی کشمیری

شاعر از اینکه ساقه نرگس مانند قلم میان تهی است و کسی که درد دندان دارد باید با قلم نی آب بخورد در تشبیه* چشم معشوق و رقابت نرگس با آن، و سیلی خوردن وی از دست صبا، چنین‌مضمونی را می‌سازد. (اصتان)

امّا «هنر برای هنر» به طور خاص شعاری بود که شعرا و هنرمندان قرن نوزدهم اروپا که پیروان مکتب پارناس* و جمال‌گرایان (← جمال‌گرائی) و شعرای دورهٔ انحطاط* بودند، سر لوحهٔ کار خود قرار دادند.

هول وولا (← دروائی)

هیپرکاتالکتیک (← بحر مزاحف)

هیومورِس (← فکاهه)



یوفیوزم **Euphuism**

euphues در زبـان یـونانی بـه مـعنی مـزیّن و پرنقش و نگـار است و در اصـطلاح ادبـیّات انگلیسی بر سبکی (← سبک) در نثر* اطلاق می‌شود که مشحون به انواع صناعات بدیعی (← صنایع بدیع) و عناصر موسیقائی چـون جناس آوائی* می‌باشد. این اصطلاح برگرفته از عنوان کتابی دو جلدی است کـه نـویسندهٔ انگـــلیسی جـــان لیـــلی بـــه نـــامهای: (۱۵۷۸) Euphues, the anatomy of wyt و (۱۵۸۰) Euphues and his England نـــوشت. شیوهٔ نگارش این دو کتاب باب تازه‌ای در تحوّل نثر انگلیسی پیش روی نویسندگان گشود.

ویژگیهای عمدهٔ یوفیوزم که می‌توان آن را قسمی نثر مصنوع و فنّی (← نـثر) بـه شـمار آورد، عبارتند از: اسـتفادهٔ فـراوان از سـخنان حکمت‌آمیز و اخلاقی (← حکمت)، تـوازن (← تکرار نحوی) و برابر نهاد*ههای لفظی عوامل موسیقائی و عـناصر مـعنوی از قـبیل تشبیهاتِ (← تشبیه) مـفصّل و تـلمیح* بـه موجودات اساطیری (← اسطوره) و افسانه‌ای (← افسانه) است. به عنوان نمونه قسـمتی از نثر کتاب مذکور در زیر نقل می‌شود:

Philautus: I see now that as fish
Scolpidus in the flood Araris at the waxing of the Moon is as wite as the driven snow, and at the waning as black as the burnt coal, so Euphues, which at the first encreasing of our familiarity, was very zealous, is now at the last become most faithless.

از ویژگی‌های این سبک جملات طولانی و متناوب* (← سـبک) و عـبارتهائی است کـه پایان جـمله را بـه تأخـیر مـی‌انـدازد. سـبک یـــوفیوزم تأثـــیر زیـــادی بـــر بـــرخـــی نـــمایشنامه*هـــای شکـــسپیر و نـــیز آثـــار نویسندگان قرن هفدهم انگلستان نهاده است.

واژه‌نامهٔ فارسی ـ انگلیسی

آپولونی ـ دیونوسی Appollonian - Dionysian
آدم‌گونگی/تشخیص
Personification;Prosopopeia
آرایه‌های سخن (↑ صنایع بدیع)
آرایه‌های بلاغی (← علم معانی، ← صنایع بدیع)
آرایه‌های بیرونی (← علم معانی، ← صنایع بدیع)
آرایه‌های درونی (← صنایع بدیع)
آرکادیا Arcadia
آرکائیسم (← باستانگرائی)
آشنایی‌زدایی Defamiliarization
آفاقی / غیرشخصی / بیطرف Objective
آکاتالکتیک (← بحر سالم)
آموزندگی و زیبائی (← کلاسیسیسم)
آواشناسی Phonetics
آواشناسی آزمایشگاهی (← آواشناسی)
آواشناسی تولیدی (← آواشناسی)
آواشناسی شنیداری (← آواشناسی)
آواشناسی فیزیکی (← آواشناسی)
آوامحور (← شالوده شکنی)

آوانگارد (← طلایه‌دار)
آهنگ / تکیهٔ ارتفاع / تکیهٔ موسیقائی Intonation
آیرون Eiron
آیرونی Irony
آیرونی بلاغی (← آیرونی)
آیرونی تراژیک (← آیرونی)
آیرونی تقدیر (← آیرونی)
آیرونی رمانتیک (← آیرونی)
آیرونی ساختاری (← آیرونی)
آیرونی سقراطی (← آیرونی)
آیرونی کلامی (← آیرونی)
آیرونی وضعی (← آیرونی)
اِبداع / بدعت / سَلامةالاختراع Invention
اِبهام Ambiguity/Plurisignation/
Multiple Meaning
اُتاواریما Ottavarima
اجازهٔ شاعری / جواز شاعرانه Poetic Licence
اجتماعات تأویلی (← نقد خواننده محور)
احیاء سلطنت (← نمایش قهرمانی، ← نمایش)

ادبیات آرمانشهر / ادبیات مدینه فاضله
Utopian Literature
ادبیات ارشادی (← ادبیات تعلیمی)
ادبیّات اعترافی Confessional Literature
ادبیّات بیمارگونه Dystopia Literature
ادبیّات پوچ‌نما / پوچی Literature of the Absurd
ادبیات تبلیغی Propagandist, Thesis Literature
ادبیات تعلیمی / ارشادی Didactic Literature
ادبیّات تفکّری / جدی
Interpretative/Interpretive Literature
ادبیّات تفنّنی Escape Litereture
ادبیات جدی (← ادبیات تفکری)
ادبیات داستانی Fiction
ادبیّات عامیانه Folk Literature
ادبیّات فرار Litereture of Escape
ادبیّات مدینهٔ فاضله (← ادبیّات آرمانشهر)
ادبیّت Literariness
ارجاع (← انسجام)
ارداف (← کنایه)
ارسال‌المثل / ارسال مَثَل Gnomic Verse
ارسال المثلین (← ارسال المثل)
ارسال مثل (← ارسال المثلین)
ارکان عروضی (← رکن)
استثناء، صنعت (← مدح شبیه به ذم)
استحالهٔ حسّی (← حسّ‌آمیزی)
استخدام / گُمارش Syllepsis
استشهاد (← تلمیح)
اِسْتِطْراد digression
استعارگی زبان (← بن فکنی)
استعاره Metaphor
استعارهٔ آشکار (← استعاره)
استعارهٔ اصلّیه (← استعاره)
استعارهٔ بالکنایه (← استعاره)
استعارهٔ تبعیه (← استعاره)
استعارهٔ ریشخند (← تهکم)
استعارهٔ مختلط (← استعاره)
استعارهٔ مرده Dead-metaphor
استعارهٔ مُصَرّحه (← استعاره)
استعاره مُکنیه (← استعاره)
استقصا (← تقسیم)
استمداد Invocation
استنباط (← استنتاج)
استنتاج / استنباط Inference
استنتاج کُلی (← استنتاج)
استنتاجی (← زبانشناسی)
استیفا (← تقسیم)
اسطوره Myth
اسلوب معادله (← تمثیل)
اسم صوت (← دلالت ذاتی)
اِشاره (← ایجاز)
اشاره پیشینه‌دار (← عطف به سابقه)
Cataphoric reference
اشاره مرجعدار (← برگشت)
Anaphora reference
اشاری (← شاخص) Deictic
اشتراک عینی Correlative Objective
اشتقاق / اقتضاب Polyptoton/Paragmenon/
Andnomination
اشعار کودکان Nursery Rhymes
اصالت (← ابداع)
اصالت وجود (← ادبیات پوچی)
اِضْراب Epanorthosis

اِطْناب / تطویل کلام / درازگوئی
Periphrasis/Circumlocution;

اعتبار آلیت (← مجاز مرسل)

اعتبار حالیت (← مجاز مرسل)

اعتبار مایکون (← مجاز مرسل)

اعتراض / جمله یا عبارت معترضه Parenthesis

اَعنات/لزوم‌مالایلزم Leonine Rhyme

اغراق Hyperbole

افاعیل (← رکن)

اِفْتِنان / تباین / تقابل Contrast

افسانه Legend

افسانه تمثیلی / فابل Fable

اقتباس Adaptation/Echo

اقتضاب (← اشتقاق)

اقتفا Echo/Quote

اقط (← قافیه)

اکتاو (← غزلواره)

اکتفا (← قافیه)

اکسپرسیونیسم انتزاعی (← مدرنیسم)

اکسپرسیونیسم / بیانگری Expressionism

اگزیستانسیالیسم/اصالت وجود، مکتب
Existentialism

التزام (← تکلّف)

التفات/خطابِ شاعرانه Apostrophe

الهام Inspiration

امپرسیونیسم/ تأثّری Impressionism

امداد غیبی (← نقاله خدایان)

انحراف از نُرم (← هنجارگریزی)

انحطاط / دوران انحطاط Decadence

اندرز (← حکمت)

اندیشگی Mentalese

انسان محوری (← اومانیسم)

انسجام / پیوستگی / چسبندگی متنی
Coherenc/Cohesion

انسجام ربطی (← انسجام)

انسجام ربطی افزایشی (← انسجام)

انسجام ربطی علت و معلولی (← انسجام)

انسجام ربطی معکوس (← انسجام)

انسجام معنائی (← انسجام)

انسجام واژگانی (← انسجام)

اَنْفُسی /ذهنی /شخصی Subjective

انقباض (← نقد روانشناختی تحلیلی

انکسار (← بن‌فکنی)

اِنگارش/توَهم Illusion

انواع ادبی / ژانرهای ادبی Literary Genres

اومانیسم / انسان محوری / محوریت علوم‌انسانی
Humanism

اومانیسم نو New Humanism

ایجاز Brevity / Laconism

ایجاز حذف (← ایجاز)

ایجاز قصر (← ایجاز)

ایطا (← قافیه)

ایقاع آینده/ ریتم آینده Expected Rhythm

ایقاع / ضرب‌آهنگ / ریتم Rhythm

ایقاع فرازی / ضرب‌آهنگ فرازی Rising Rhythm

ایقاع فرودی / ضرب‌آهنگ فرودی Falling Rhythm

ایقاع موجوَد / ریتم موجود Heard Rhythm

ایماژیسم Imagism

ایهام Equivoque

ایهام تضاد (← ایهام)

ایهام تناسب (← ایهام)

بازگشت ادبی (← نوکلاسیسیسم)
بازگشت به اصل (← مبدأگرائی)
بازگشت به گذشته Flashback
بازیگر دوم/شخصیت دوم Deuteragonist
بازیگر سوم/ شخصیت سوم Tritagonist
باستانگرائی / آرکائیسم Archaism
باشگونگی (← قلب)
بافت خرد (← بافت)
بافت زبانی (← بافت)
بافت / فحوا Context
بافت کلان (← بافت)
بافت لفظی (← بافت)
بافت وضعی (← بافت)
بالاد/ ترانه Ballad
بحر (← وزن)
بُحران Crisis
بحر سالم/وزن سالم Acatalectic
بحر مُزاحَف Catalectic/ Hypercatalectic
بخش (← هجا)
بدعت (← ابداع)
بدویگرائی (← مبدأگرائی)
بدیع (← بِکر)
برابرنهاده / مقابله Antithesis
برج عاج Ivory Tower
بُردار (← تشبیه، ← استعاره)
برگردان/ بیت ترجیع/ بندِ گردان Refrain
برگشت (ردالصدر) /اشاره مرجعدار /برگشتی
Anaphora/Anaphoric Reference
برگشتی (← اشاره مرجعدار)
بزرگنمائی (← مبالغه)
بسط / گسترش Extension

بکر / بدیع Original
بلاغت / معانی و بیان Rhetoric
بن‌فکنی / شالوده‌شکنی Deconstruction
بُن‌مایه Motif/Topos
بوطیقای فرهنگی (← تاریخ‌گرائی نوین)
بیانگری (← اکسپرسیونیسم)
بیت Verse/Stichos
بیت‌الغزل/ شاه بیت Purple_Patch
بیت ترجیع (← برگردان)
بیطرف (← آفاقی)
بینامتنیت (← متن و نوشتار)

پاراگراف شعر (← شعر سپید)
پارناس، مکتب Parnassianism
پارهٔ زندگی Slice of life = Tranch de vie
پاره شعر/ بند شعر/ خانه Stanza/Stave
پاره شعر اسپنسری Spenserian Stanza
پاره شعر چاسری / رایم رویال
Chaucerian Stanza/Rhyme Royal
پاره شعر سرود (← سرود)
پالایش (← تزکیه)
پالودن (← نقد روانشناختی تحلیلی)
پایان‌بندی غیرمُنتظره Surprise Ending
پایان قرن (← انحطاط)
پایان مذکّر (← وزن)
پایان مؤنّث (← وزن)
پایه (← رکن)
پایه‌های جهانی زبانی (← زبانشناسی)
پدیدارشناسی-اجتماعی (← زبانشناسی)
پدیدارشناسی و نقد
Phenomenology & Criticism

پَرده — Curtain

پَردهٔ نمایش — Act

پرسش بلاغی / تجاهُل‌العارف / نادان‌نمائی — Rhetorical Question

پرسونا (← نقاب)

پسا ساختگرائی — Post Structuralism

پسامدرنیسم/پست مدرنیسم/پسانوگرائی — Postmodernism

پسانوگرائی (← پسامدرنیسم)

پست مدرنیسم (← پسامدرنیسم)

پس‌هنگام (← نابهنگام‌گرائی)

پودمان زبانشناختی (← زبانشناسی)

پیچیدگی (← هِرَم فریتاگ)

پیرنگ — Plot

پیرنگ دوتائی (← پیرنگ فرعی)

پیرنگ فرعی — Subplot

پیش‌ذهنیت (← زبانشناسی)

پیشرو (← طلایه‌دار)

پیش‌هنگام (← نابهنگام‌گرایی)

پیکارو (← روایت پیکارسک)

پیکارون (← روایت پیکارسک)

پیوستارگویشی (← گویش)

پیوستگی (← انسجام)

پیوستگی و چسبندگی (← انسجام)

تأثری (← امپرسیونیسم)

تأثیرات فاصله‌گذاری (← فاصله زیباشناختی)

تاج سانه (← تاج غزلواره)

تاج غزلواره / تاجِ سانه / سلسله غزل — Crown of Sonnets

تاریخ ادبیات امریکا — Periods of American Literature

تاریخ ادبیات انگلستان — Periods of English Literature

تاریخ‌ادبیات‌ایران — Periods of Persian Literature

تاریخ‌گرائی نوین — New Historicism

تاریخیت (← تاریخ‌گرایی نوین)

تازگی (← ابداع نوین)

تأسیس (← قافیه)

تباین (← افتنان)

تبدیل (← بسط)

تبعی (← گویش)

تجاهل‌العارف (← پرسش بلاغی)

تجزیه و تحلیل — Analysis

تجلّی — Epiphany

تَجَمّع واکی — Phonetic Intensive

تجنیس قافیه (← قافیه)

تحدید — Limitation

تحشیه — Annotation

تحلیل پدیدارشناختی (← نقد خواننده محور)

تحلیل گفتمان (← انسجام)

تحویل، صنعت (← مدح شبیه به ذم)

تخفیف (← رندانه‌گوئی)

تخلص (← قصیده)

تخیّل ابتدائی (← تخیّل)

تخیل / تصویرگری / تصور یا پندار — Imagination/Fancy

تخیّل ثانوی (← تخیّل)

تخییل (← کلاسیسیسم)

تخییل / محاکات — Imagination/Mimesis

تداخل گونه رفتاری (← ثبت کلامی)

تدارک — Epitrope

تداعی Association
تداعی معانی Association of Ideas
تَذْنیب Paragoge
تراژدی Tragedy
تراژدی انتقامی / تراژدی خونبار Revenge Tragedy / Tragedy of Blood
تراژدی خانوادگی Domestic Tragedy
تراژدی خونبار (← تراژدی انتقامی)
تراژدی سنکائی Senecan Tragedy
تراژدی سه تائی (← تریلوژی)
تراژدی قهرمانی (← نمایش قهرمانی)
ترانه (← بالاد)
ترانه / تصنیف Song
ترانه‌های عامیانه Folk Songs
ترجیع‌بند (← برگردان)
ترخیم Apocope
ترزاریما Terza Rima
ترکیب‌بند (← برگردان)
تریلوژی / تراژدی سه تائی Trilogy
تزکیَه / پالایش Catharsis
تسبیغ (← عکس نحوی)
تسلیم Paromoloia – paromology
تسمیهٔ تقلیدی (← دلالت ذاتی)
تشابه‌الاطراف (← عکس نحوی)
تشبیب / نَسیب Tashbib / Nasib
تشبیه Simile
تشبیه تسویه (← تشبیه)
تشبیه تفصیل (← تشبیه حماسی)
تشبیه تفضیل (← تشبیه)
تشبیه جمع (← تشبیه)
تشبیه حسی (← تشبیه)
تشبیه حماسی / تشبیه روائی / تشبیه تفصیل Epic Simile
تشبیه ذهنی (← تشبیه)
تشبیه روائی (← تشبیه حماسی)
تشبیه عکس (← تشبیه)
تشبیه کنایه / بالکنایه (← تشبیه)
تشبیه مرسل (← تشبیه)
تشبیه مزدوج (← تشبیه)
تشبیه مضمر (← تشبیه)
تشبیه مطلق / صریح (← تشبیه)
تشبیه مظهر (← تشبیه)
تشبیه مؤکد (← تشبیه)
تشخیص (← آدم‌گونگی)
تصفیه کردن (← نقد روانشناختی تحلیلی)
تصنیف (← ترانه)
تصور یا پندار (← تخیل)
تصویر / صور خیال Image / Imagery
تصویر ادراکی (← تصویر)
تصویر پارادکسی (← تناقض ظاهری)
تصویر تمثیلی (← تصویر)
تصویر حاصل از اسلوب معادله (← تصویر)
تصویر غیرمجازی (← تصویر)
تصویرگری (← تخیل)
تصویر مفهومی (← تصویر)
تصویرهای ایهامی (← تصویر)
تصویرهای بویائی (← تصویر)
تصویرهای تناقض‌نما (← تصویر)
تصویرهای چشائی (← تصویر)
تصویرهای حاصل از تضاد و طباق (← تصویر)
تصویرهای حرکتی (← تصویر)
تصویرهای حسی (← تصویر)

تصویرهای دیداری (← تصویر)
تصویرهای شنیداری (← تصویر)
تصویرهای لامسه‌ای (← تصویر)
تضاد و طباق Oxymoron
تضمین Implication/ Quotation
تطویل کلام (← اطناب)
تعریض / گوشه‌زنی / تلویح Innuendo
تعزیه / نمایش مذهبی Passian Play
تعمیم (← بسط)
تغزل (← قصیده)
تغزلی (← شعر غنائی)
تغییر طبقه نقشی (← هنجارگریزی)
تفاوط و تأخیر (← بن‌فکنی)
تفسیر تمثیلی متن Allegorical Interpretation
تفسیر سردستی (← بن‌فکنی)
تفسیرِگونه شناسیک متن
Typological Interpretation
تفسیر و تأویل متن / هرمنوتیک
Interpretation and Hermeneutics
تقسیم Merismus
تقطیع Scansion
تقلید Imitation
تقلید از قدما (← کلاسیسیسم)
تکرار / تکریر Palilogy
تکرار ساختاری (← تکرار)
تکرار قافیه (← قافیه)
تکرار نحوی / موازنه/نثر مرجَز Parallelism
تکریر (← تکرار)
تک‌گوئی درونی Interior Monologue
تک‌گوئی نمایشی Dramatic Monologue
تکلّف‌گرائی / التزام / نثر فنّی Mannerism

تکواژ (← هنجارگریزی)
تکواژ باز (← هنجارگریزی)
تکواژ بسته (← هنجارگریزی)
تکیه ارتفاع (← آهنگ)
تکیه بلاغی (← تکیه)
تکیهٔ پیچشی (← تکیه)
تکیهٔ شدت (← تکیه)
تکیه / ضرب Accent
تکیهٔ کلامی (← تکیه)
تکیه موسیقائی (← آهنگ)
تکیهٔ وزنی (← تکیه)
تلخ خند (← شوخی تلخ)
تلفظ رسمی (← لهجه)
تلفظ رسمی پیشرفته (← لهجه)
تلفظ رسمی رایج (← لهجه)
تلفظ رسمی سنتی (← لهجه)
تلفظ رسمی عام (← لهجه)
تلفظ مقبول (← لهجه)
تلفیق کلمات (← گزینشِ کلمات)
تلمیح Allusion
تلمیح اشعاری (← تلمیح)
تلمیح تقلیدی (← تلمیح)
تلویح (← تعریض)
تمثیل /اسلوب معادله Allegory
تمهید مقدّمه Prolepsis
تناقض ظاهرَی / شَطْح / تصویر پارادا کسی Paradox
تنسیق‌الصفات / حسن نسق / صفت‌شمار
Conglobatio
تنوع (← وزن)
تواتر (← توصیف معانی)

توازی همنشین (← وزن)

توانش ادبی (← نقد خواننده محور)

توانش ارتباطی (← توانش زبانی)

توانش زبانی Competence

توانش متنی (← انسجام)

توشیح / مُوَشَّح Acrostic

توصیف‌های قطور (← تاریخ‌گرایی نوین)

توطئه (← دسیسه)

توقیف معانی / تواتُر

Enjambement=Run-on-lines

توهم (← اِنگارش)

توهم‌زدائی (← اِنگارش)

تَهَکُّم / استعاره ریشخند Sarcasm

تئاتر پوچ‌نما/پوچی The Theatre of the Absurd

تئاتر پوچی (← تئاتر پوچ‌نما)

تئاتر حماسی (← تئاتر روایتی)

تئاتر روایتی / حماسی Epic Theatre

ثبت کلامی / گونه کاربردی / سیاق سخن Register

ثبت کلامی بسته (← ثبت کلامی)

ثبت کلامی خودمانی (← ثبت کلامی)

ثبت کلامی رسمی (← ثبت کلامی)

ثبت کلامی سردستی (← ثبت کلامی)

ثبت کلایم مشاوره‌ای (← ثبت کلامی)

ثلاثه Tercet/Triplet

جابه جائی / نابه جائی Displacement

جان‌بخشی (← جاندارگونگی)

جاندارگونگی / جان بخشی Animation

جایگزینی (← انسجام، ← وزن، ← برگشت)

جایگزینی، جانشین‌سازی (← برگشت)

جدائی حسّ پذیری Dissociation of Sensibility

جدال (← کشمکش)

جریان سیّال ذهن Stream of Consciousness

جمال‌گرائی / زیبائی‌شناسی / نهضت جمالشناسیک

Aestheticism/ Aesthctic Movement

جمع Zeugma(zoog ma)

جمع آشکار (← جمع)

جمع پنهان (← جمع)

جملهٔ عام (← جمله کلی)

جملهٔ کلی / عام Abstract Sentene

جملهٔ منظم (← سبک)

جملهٔ نامنظم (← سبک)

جمله یا عبارت معترضه (← اعتراض)

جِناس Pun/Paronomasia

جناس آوائی / جناس مُحَرَّف Alliteration

جناس آوائی انبوه (← جناس آوائی)

جناس آوائی متقاطع (← جناس آوائی)

جناس اشتقاق (← جناس)

جناس اقتضاب (← جناس)

جناس تام (← جناس)

جناس خطّی (جناس)

جناس زاید (← جناس)

جناس صامت یا مصمّت Consonance

جناس مُحَرَّف (← جناس آوائی)

جناس مذیل (← جناس)

جناس مرکب (← جناس)

جناس مزدوج (← جناس)

جناس مستوفی (← جناس)

جناس مُصَمت (← جناس صامت)

جناس مصوّت Assonance

جناس مُطَرَّف (← جناس)

جناس مُطَّرَف پایانی (← جناس)
جناس مفروق (← جناس)
جناس مقرون (← جناس)
جناس مکرر (← جناس)
جناس مماثل (← جناس)
جناس ناقص (← جناس)
جناس یکسویه (← جناس)
جنسیت (← نقد فمینیستی)
جواب (← نقیضه)
جواز شاعرانه (← اجازهٔ شاعری)
جوانان خشمگین — Angry Young Men
جوهر کلام (← پساساختگرائی)
جهانیت (← کلیت و جامعیّت)

چامه (← چکامه)
چرخه علم تأویل (← تفسیر و تأویل متن)
چکامه / چامه — Ode / Ballad
چکیده داستان (← خلاصه داستان)
چهارلایهٔ معنائی — Four Levels of Meaning
چیستان / لغز — Riddle

حادثهٔ مستقل — Episode
حالت تعلیق (← دروائی)
حالت وجه (← وجه)
حدیث نَفْس / خودگوئی — Soliloquy
حَذْف به قرینه (← انسجام)
حذف روابط — Parataxis
حَذْف /ستردگی — Elision/Lipogram
حرف خروج (← قافیه)
حرف روی (← قافیه)
حرف مزید (← قافیه)
حرف نایره (← قافیه)
حرف وصل (← قافیه)
حسّ‌آمیزی — Synesthesia
حس‌پذیری — Sensibility
حُسن تعبیر — Euphemism
حُسن تعلیل — Phantastic etiology
حُسن تناسب — Decorum
حُسن نَسَق (← تنسیق الصفات)
حَشْو — Pleonasm
حَشْو قبیح (← حَشو)
حشو متوسط (← حشو)
حشو ملیح (← حشو)
حقیقت مانندی (← حقیقت نمائی)
حقیقت‌نمائی / حقیقت مانندی — Verisimilitude
حکایت (← کلاسیسیم) — Tale
حکایت عامیانه (← حکایت عامیانه)
حکایت لطیفه‌وار — Anecdote
حِکْمَت / پند / اندرز — Maxim
حِماسه — Epic

خاطره‌نویسی (← زندگینامه)
خانه (← پاره شعر)
خردگرائی، مکتب (← روشنگری، عصر)
خردمدارانه (← حس‌پذیری)
خطاب شاعرانه (← التفات)
خطاب کننده/مخاطب — Addresser/Addressee
خفیف (← وزن)
خفیفا (← حذف روابط)
خلاصه داستان/چکیده داستان — Argument
خلوص / صمیمیت — Sincierity
خمریات (← شعر خمری)

خواننده پنهان (← نقد خواننده محور)
خواننده حقیقی (← نقد خواننده محور)
خواننده مستتر (← نقد خواننده محور)
خواننده مقاوم (← نقد فمینیستی)
خودبَسَند/خودگویا Autotelic
خودجوشی / غلیان Spontaneity
خودزاینده (← بن‌فکنی)
خودکارنویسی (← نوشتن خودبیخودی ← سوررئالیسم)
خودگوئی (← حدیث نفس)
خودمختاری (← گویش)

دادائیسم، مکتب Dadaism
داستان بلند Long Short Story
داستان / قصه Story
داستان علمی Science Fiction
داستانک Short Short Story
داستان کوتاه Short Story
دال (← بن‌فکنی)
دانگ (← لحن)
دخیل (← قافیه)
درازگوئی (← اطناب)
درام (← نمایش)
در خلوت / زیر لب Aside
درنگ Juncture
دروائی / هول و ولا / حالت تعلیق Suspense
درون حسّی / همزاد پنداری / هم ذات‌پنداری Empathy
درونمایه / مضمون Theme
دریافت تاریخ (← نظریه دریافت)
دستورزبان تجویزی (← نحو)
دستورزبان توصیفی (← نحو)
دستورزبان جهانی (← زبانشناسی)
دستورزبان رسمی (← نحو)
دستورزبان سنتی (← نحو)
دستورزبان قانونمند (← نحو)
دستورزبان نظری (← نحو)
دستهٔ شش سطری (← غزلواره)
دستهٔ هشت سطری (← غزلواره)
دسیسه / توطئه Intrigue
دشنام (← سَقَطْ)
دلالت الزامی / صنعت تبادر Connotation
دلالت ذاتی / تسمیهٔ تقلیدی / اسم صوت Onomatopoeia
دلالت شخصی Evocation
دلالت مطابقه Denotation
دَم غنیمتی Carpe Diem
دُنباله (← مستزاد)
دوبیتی Quatrain
دوران استعمار (← تاریخ ادبیات امریکا)
دوران الیزابت Elizabethan Age
دوران انحطاط (← انحطاط)
دوران تیودور Tudor Period
دوران چارلز Caroline Period
دوران رُنسانس، نوزائی Renaissance
دوران نوزائی (← دوران رنسانس)
دورهٔ ادوارد (← تاریخ ادبیات انگلستان)
دورهٔ انگلیس قدیم (← تاریخ ادبیات انگلستان)
دورهٔ انگلیس میانه (← تاریخ ادبیات انگلستان)
دورهٔ پیش رُمانتیک (← عصر احساسیگری)
دورهٔ جمهوری (← تاریخ ادبیات انگلستان)
دورهٔ جورج (← تاریخ ادبیات انگلستان)
دورهٔ رئالیسم در ادبیات امریکا (← تاریخ ادبیات

دورهٔ رمانتیک (← تاریخ ادبیات امریکا)
دورهٔ رنسانس امریکا (← تاریخ ادبیات امریکا)
دورهٔ ساده‌نویسی (← سبک)
دورهٔ سلجوقیان (← سبک)
دورهٔ فلسفه الهیون (← تاریخ ادبیات امریکا)
دورهٔ ملی اول (← تاریخ ادبیات امریکا)
دورهٔ ناتورالیستی در ادبیات امریکا (← تاریخ ادبیات
دورهٔ ویکتوریا (← تاریخ ادبیات امریکا)
دیثی رامب/رقص جهنده — Dithyramb
دیونوسی (← آپولوئی)

ذات (← اگزیستانسیالیسم، مکتب)
ذم شبیه به مدح (← تهکّم)
ذوبحرین (← شعر ملون)
ذوقافتین (← قافیه)
ذولسانین (← ملمع)
ذو وجهین (← ابهام)
ذهنی (← انفسی)
ذهنیت (← انفسی)

راوی — Narrator
راوی اِغفالگر — Fallible/Unreliable Narrator
راوی اوّل شخص (← راوی)
راوی بیطرف — Unintrusive/Impersonal Narrator
راوی خودآگاه — Self-Conscious Narrator
راوی دخالتگر (← راوی دخیل)
راوی دخیل/راوی دخالتگر — Intrusive Narrator
رأی / راوی سوم‌شخص (← راوی) — Voice
رایم رویال (← پاره شعر چاسری)

رباعی — Rubai
ربطی (← انسجام)
رثا (← مرثیه)
رجز / صنعت (← وزن)
رجوع (← مدح شبیه به ذم)
ردالصدر (← تکرار)
ردالصَدْرالیٰ العَجُز / سر بُنی — Epanastrophe
رد العَجُزالی الصَدْر / بُنسَری — Metabole/Serpentine Verse
ردالقافیه (← تکرار)
ردف (← ردیف)
ردیف — Radif / Identical Ending syllable
رفعت — The Sublime
رقص جهنده (← دیثی رامب)
رقطار (← حذف روابط)
رکن / پایه — Foot
رمان — Novel
رمان احساسیگرانه — Novel of Sensibility / Sentimental Novel
رمان اعترافی — Confessional Novel
رمان برگشتی / رمان انعکاسی — Involuted / Reflexive Novel
رمان پرولتاریا (← رمان تبلیغی)
رمان پُست مدرن / رمان پسانوگرا — Post Modern Novel
رمان تاریخی — Historical Novel
رمان تبلیغی — Thesis / Propaganda Novel
رُمانتیسم، نهضت — Romanticism
رمان جامعه‌شناختی (← رمان تبلیغی)
رمان جریان سیّال ذهن — Novel of Stream of Consciousness

رمان حادثه‌ای Novel of Incident

رمان روانشناختی Psychological Novel

رمان زمین Novel of the Soil

رمان ساگا / رمان فامیلی Saga Novel

رُمانس / منظومه رزمی / عشقنامه Romance

رمانس قرون وسطی (← رمانس)

رمان سیاه (← رمان گوتیک)

رمان فامیلی (← رمان ساگا)

رمان کمال Bildungsroman / Erziehungsroman

رمان کوتاه Short Novel

رمان گوتیک / رمان سیاه Gothic Novel

رمان مُراسله‌ای (← روایت مراسله‌ای)

رمان ناحیه‌ای Regional Novel

رمان نو Neveau Roman

رمان هنرمند (← رمان کمال)

رمز (← کد)

رمزگشائی (← کد)

رمل (← وزن)

رندانه‌گوئی Understatement/meiosis

رنسانس امریکا (← تاریخ ادبیات امریکا)

رنسانس هارلم (← تاریخ ادبیات امریکا)

روانی (← نغمگی)

روایت Narrative

روایت پیکارسک Picaresque Narrative

روایت‌شناسی Narratology

روایت مراسله‌ای / نامه‌ای Letter Narration

روایت نامه‌ای (← روایت مراسله‌ای)

روایت یادداشت‌گونه Diary Narration

روشنگری، عصر Enlightenment

رئالیسم Realism

رئالیسم جادوئی Magic Realism

ریتم (← ایقاع)

زاویه دید Point of View = Viewpoint

زاویه دید بیرونی (← زاویه دید)

زاویه دید بیطرف (← زاویه دید)

زاویه دید درونی (← زاویه دید)

زاویه دید عینی (← زاویه دید)

زاویه دید متغیّر و جابه جا شونده (← زاویه دید)

زاویه دید نمایشی (← زاویه دید)

زبان اندامی (← کد)

زبان تصویری Figurative Language

زبانشناسی Linguistics

زبانشناسی بالینی (← زبانشناسی روانشناسیک)

زبانشناسی تطبیقی (← زبانشناسی)

زبانشناسی جامعه شناسیک Sociolinguistics

زبانشناسی روانشناسیک Psycholinguistics

زبانشناسی زایشی (← زبانشناسی جامعه شناسیک)

زبانشناسی ساختگرا (← زبانشناسی)

زبانشناسی سکولار (← زبانشناسی جامعه‌شناسیک)

زبانشناسی عمل‌گرا (← زبانشناسی)

زبانشناسی ناقدانه (← سبک‌شناسی)

زبان‌های نواختی (← لحن)

زبرزنجیری (← لحن، ← آهنگ، ← درنگ، ←

زشت و زیبا / صنعت (← مدح شبیه به ذم)

زمینه‌چینی نمایشی Exposition

زنجیرهٔ بزرگ هستی Great Chain of Being

زندگینامه Biography

زندگینامه شخصی Autobiography

زهرخند (← شوخی تلخ)

زیباشناسی دریافت (← نظریه دریافت)

زیبائی‌شناسی (← جمال‌گرائی)
زیبائی‌شناسی عملگرا (← جمال‌گرائی)
زیبائی‌شناسی دریافت (← پدیدارشناسی و نقد)
زیرلب (← در خلوت)
زیروبمی (← آهنگ)

ژانرهای ادبی (← انواع ادبی)
ژرف ساخت (← زبانشناسی)

ساختار Structure
سازوارگی (← زبانشناسی)
سانِت (← غزلواره)
سانه (← غزلواره)
سانه اسپنسری (← غزلواره اسپنسری)
سانه شکسپیری (← غزلوارهٔ شکسپیری)
سانه مستزاد (← مستزاد)
سانه میلتونی (← غزلواره میلتونی)
سبب (← رکن)
سبب ثقیل (← رکن)
سبب خفیف (← رکن)
سَبْک Style
سبک آذربایجانی (← سبک)
سبک اواخر دوره سلجوقی و خوارزمیان (← سبک)
سبک ایقاعی (← سبک)
سبک بینابین (← سبک)
سبک تبعی (← سبک)
سبک ترکستانی (← سبک)
سبک خراسانی (← سبک)
سبک دوره بازگشت ادبی (← سبک)
سبک دوره سامانی(← سبک)
سبک دوره سلجوقی (← سبک)
سبک دوره غزنوی و اوایل سلجوقی (← سبک)
سبک دوره فترت (← سبک‌شناسی)
سبک دوره مغول (← سبک)
سبک دون (← سبک)
سبک ساده (← سبک)
سبک سلام و علیک (← سبک‌شناسی)
سبک شاعرانه (← سبک‌شناسی)
سبک شعر حد واسط عراقی و هندی (← سبک)
سبک شعر نو (← سبک‌شناسی)
سبک‌شناسی Stylistics
سبک‌شناسی آماری (← سبک‌شناسی)
سبک‌شناسی ادبی (← سبک‌شناسی)
سبک‌شناسی تکوینی (← سبک‌شناسی)
سبک‌شناسی تلقینی (← نقد خواننده محور)
سبک‌شناسی توصیفی (← سبک‌شناسی)
سبک‌شناسی دوران (← سبک‌شناسی)
سبک‌شناسی ساختگرا (← سبک‌شناسی)
سبک‌شناسی شخصی (← سبک‌شناسی)
سبک‌شناسی عام (← سبک‌شناسی)
سبک‌شناسی فردی (← سبک‌شناسی)
سبک‌شناسی نقش‌گرا (← سبک‌شناسی)
سبک عاری (← سبک)
سبک عاطفی (← سبک‌شناسی)
سبک عراقی (← سبک)
سبک عهد سَلجوقی (← سبک)
سبک فرازبانی (← سبک)
سبک متصل (← سبک)
سبک متوسط (← سبک)
سبک مرجز (← سبک)
سبک مسجع (← سبک)

سبک مصنوع (← سبک)
سبک مقفی (← سبک)
سبک مکتب واسوخت (← سبک)
سبک مکتب وقوع (← سبک)
سبک منفصل (← سبک)
سبک والا (← سبک)
سبک هندی (← سبک)
ستردگی (← حذف)
سجع Riming Prose
سجع متوازن (← سجع)
سجع متوازی (← سجع)
سجع مُطرّف (← سجع)
سُخره حماسه Mocke Epic
سرباز لاف‌زن
Alazon/Braggart Soldier/Braggadoccio
سربنی (← ردالصدر الی‌العجز)
سردستی (← بن‌فکنی)
سرقت ادبی/وام‌گیری Plagiarism
سرود/ سرود مذهبی/ مناجات Hymn
سرود مذهبی (← سرود)
سستت (← غزلواره)
سطر اسکندری Alexandrine
سَقَط / دشنام Invective
سکون (← قصیدهٔ پینداری)
سلامةالاختراع (← ابداع)
سلسله سانه (← سلسله غزلواره)
سلسه غزلواره / سلسله سانه Sonnet Sequence
سمبل (← نماد)
سمبولیسم، مکتب/ نمادگرائی Symbolism
سنت (← قرارداد)
سنگ‌گور (← مرثیه)

سنگ‌نوشته (← مرثیه)
سوءتعبیر احساساتی Pathetic Fallacy
سوء تعبیر تلفیقی Affective Fallacy
سوء تعبیر غرضی Interntional Fallacy
سوررئالیسم، مکتب Surrealism
سوکنامه Dirge/Threnody/Monody
سیاق سخن (← ثبت کلامی)
سیلاب (← هجا)
سئوال و جواب Amoebean, Stichomythia

شاخص / اشاری Deixis/Deictic
شاعران کوه سیاه (← تاریخ ادبیات امریکا)
شالوده شکنی (← بن‌فکنی)
شاه‌بیت (← بیت‌الغزل)
شاهد درون متنی Internal Evidence
شایگان (← قافیه)
شباهت شعر و نقاشی Ut Pictura Poesis
شبه خبر Pseudeo-Statement
شخصی (← انفسی)
شخصیّت Character
شخصیت اصلی Protagonist
شخصیت ایستا (← شخصیت)
شخصیت‌پردازی Characterization
شخصیت پویا (← شخصیت)
شخصیت تمثیلی Allegorical Chatacter
شخصیت جامع و کامل (← شخصیت)
شخصیت دوم (← شخصیت)
شخصیت ساده (← شخصیت)
شخصیت سوم (← بازیگر سوم)
شخصیت قراردادی Stock Character
شخصیت مخالف Antagonist

شخصیت نمادین Symbolic Character
شخصیت نوعی Type Character
شروع از میانه (← هنجارگریزی)
شریطه (← قصیده)
شطح (← تناقض ظاهری)
شعر Poetry / Poem
شعر آرخی لوخی (← شعر ملون)
شعر آزاد (← شعر نو)
شعرِ انتزاعی Abstract Poem
شعرای آزاده (آزادگان) (← شکوائیه)
شعرای کوه سیاه (← تاریخ ادبیات امریکا)
شعر پژواکی Echo Verse
شعر تجسمی (← شعر طرح‌وار)
شعر جورجی (← تاریخ ادبیات انگلستان)
شعر خمری، خمریات Anacreontic Verse
شعر روایتی Narrative Verse
شعر روستائی و شبانی Pastoral=Bucolic Poetry
شعر سپید Blank Verse
شعر شبانی (← شعر روستائی)
شعر طرح‌وار / انگاره‌دار Pattern Poem
شعر عینی (← شعرطرح‌وار)
شعر غنائی / تغزّلی Lyrical Poetry
شعر لحظه‌ها و نگاه‌ها (← هایکو)
شعر مابعدالطبیعه (← شعر متافیزیک)
شعر متافیزیک / شعر مابعدالطبیعه
Metaphysical Poetry
شعر مُختلط Macaronic Verse
شعر مدَرج (← توقیف معانی)
شعر مسجَع (← قافیه درونی)
شعر مسمط (← قافیه درونی)
شعر مکتب گورستان
Graveyard School of Poetry
شعر ملَون / ذو بحرین Asynartete
شعر مناسبت Occasional Verse
شعر منثور / شعر موج نو Prose Poem
شعر موج‌نو (← شعرمنثور)
شعر نو / شعر آزاد Free Verse / Vers Libre
شعر نیمائی (← شعر منثور)
شکل (← قالب)
شکل بیرونی (← انواع ادبی)
شکل درونی (← انواع ادبی)
شکوائیه Complaint
شمایل (← نشانه‌شناسی)
شمول معنائی (← انسجام)
شناخت زبان‌پریشی (← زبانشناسی روانشناختی)
شناسه (← مولفه)
شوخی تلخ/زهرخند/تلخ‌خند Black Humor

صامت‌های هجائی (← هجائی)
صبغهٔ بومی (← صبغهٔ محلی)
صبغهٔ محلی، بومی Local Colour
صحنه / مکان و زمان Setting
صحنهٔ نمایش Scene/Stage
صفت‌شمار (← تنسیق‌الصفات)
صفت هُنری Epithet
صفت هنری هومری (← صفت هنری)
صمیمیت (← خلوص)
صنایع بدیع / آرایه‌های سخن Figures of speech
صنعت تبادر (← دلالت الزامی)
صنعت تحویل (← مدح شبیه به ذم)
صورت اَزَلی Archetype
صورتگرائی روسی Russian Formalism

صور خیال (← تصویر)

ضدبنیان باوری (← پساساختگرایی)

ضدّ قهرمان Anti-Hero

ضرب (← تکیه)

ضربآهنگ (← ایقاع)

ضربآهنگ فرازی (← ایقاع فرازی)

ضربآهنگ فرودی (← ایقاع فرودی)

ضربالمثل (← مثل سائر)

طبیعت نظام یافته (← نوکلاسیسیسم، ← تخییل)

طرح Sketch

طرح قافیه Rhyme Scheme

طعنه (← آیرونی)

طلایهدار / پیشرو /آوانگارد Avant-Garde

طَنْز Satire

عادتزدائی (← آشنائیزدائی)

عبرانیّت ـ هلنیسم Hebraism-Hellenism

عِتاب Apodioxis

عدالت ادبی Poetic Justice

عَروض Prosody

عشقنامه (← رمانس)

عصر آگوست Augustan Age

عصر احساسیگری Age of Sensibility

عصر انقلاب (← تاریخ ادبیات امریکا)

عصربیزانس Byzantine Age

عصر جاز (← تاریخ ادبیات امریکا)

عصر خِرَد (← نوکلاسیسیسم)

عصر ژاکوب Jacobean Age

عطف به سابقه/اشاره پیشینهدار Cataphora/Cataphoric Reference

عکسنحوی / تشابهالاطراف / تسبیغ / قلب نحوی Chiasmus

عکس / وارونگی Antimetabole

علاقه (← مجاز مُرسَل)

علمالجمال (← علمزیباشناسی)

علم زیباشناسی/علمالجمال Aesthetics

علم معانی / آرایههای بلاغی / آرایههای بیرونی Rhetoricel Figures

علوم انسانی (← اومانیسم)

عمل داستانی Action

عینی (← آفاقی)

غرور / نخوت Hubris

غریب (← وزن)

غزل Ghazel

غزل روستائی Idyll

غزل مستزاد (← مستزاد)

غزلواره / سانِه / سانِت Sonnet

غزلواره یا سانه اسپنسری Spenserian Sonnet

غزلواره یا سانه شکسپیری Shakespearean Sonnet

غزلواره / سانهٔ میلتونی Miltonic Sonnet

غُلُوّ Bombast

غلیان (← خودجوشی)

غمنامه Lament

غیرشخصی (← آفاقی)

فابل (← اضافه تمثیلی)

فابْل / فابلیو Fabliau

فابلیو (← فابل)

فاجعه / مصیبت Catastrophe
فاصله (← رکن)
فاصله روانشناختی (← فاصلهٔ زیباشناختی)
فاصلهٔ زیباشناختی Aesthetic Distance
فحوا (← بافت)
فرا افکنیِ ادبی Literary Transmission
فراداستان/ وراداستان Metafiction
فَرْد Monostich
فرضیهٔ ورف (← نظریهٔ نسبیت زبانی)
فرم (← قالب)
فرهنگ قومی (← ادبیات عامیانه)
فرهنگ متقابل (← تاریخ ادبیات امریکا)
فضا و رنگ Atmosphere / Mood-Ambience
فُکاهه Humor/Humour
فوتوریسم Futurism
فهلویات (← ترانه)

قافیه Rhyme / Rime
قافیهٔ آغازی (← جناس آوائی)
قافیهٔ اصلی End_Rhyme
قافیهٔ تک‌هجائی (← قافیه مذکر)
قافیهٔ جعلی (← قافیه)
قافیهٔ چشمی (← قافیه خطی)
قافیهٔ خطّی / چشمی Eye_Rhyme
قافیهٔ درونی Internal Rhyme
قافیهٔ شاهی (← پاره شعر چاسری)
قافیهٔ طبیعی Perfect Rhyme
قافیهٔ متراکب Triple Rhyme
قافیهٔ متواتر/مؤنث Feminine/Double Rhyme
قافیهٔ مذکر / قافیه تک‌هجائی Masculine Rhyme
قافیهٔ مصنوع / معیوب Slant Rhyme/
Synthetic Rhyme / Forced Rhyme
قافیه معموله (← قافیه)
قافیه معیوب (← قافیه)
قافیه مؤنث (← قافیه متواتر)
قافیهٔ ناقص Para Rhyme/Imperfect Rhyme
قالب / شکل / فرم Form
قالب زنده (← قالب)
قالب ساختگی (← قالب)
قالب طبیعی (← قالب)
قاموس (← واژه، واژگان)
قدرت عمل (← کاربرد زبان)
قرارداد / سنّت Convention
قرائت بسته (← نقد نوین)
قرائت دقیق (← نقد نوین)
قرائت متواتر (← بن‌فکنی)
قصّهٔ عامیانه / حکایت‌عامیانه Folk Tale
قصه‌های پریان (← قصهٔ عامیانه)
قصیده Quasida/Ode
قصیدهٔ آزاد (← قصیدهٔ بی‌قاعده)
قصیدهٔ باقاعده (← قصیدهٔ پینداری)
قصیده بی‌قاعده / آزاد Irregular Ode
قصیده‌پینداری / با قاعده
Pindaric/Regular Ode
قصیده محدود (← قصیده)
قصیده مقتضب (← قصیده)
قصیده هوَراسی Horation Ode
قطعه Fragment
قطعهٔ نوعی (← انواع ادبی)
قلب/ باشگونکی Palindrom
قلب بعض (← قلب)
قلب کل (← قلب)

قلب مُجَنَّح (← قلب)
قلب مستوی (← قلب)
قلب نحوی (← عکس نحوی)
قواعد تقطیع (← تقطیع)
قوم‌نگاری (← زبانشناسی)
قوم‌نگاری ارتباطات (← زبانشناسی جامعه‌شناسیک)
قهرمان (← شخصیّت اصلی)
قهرمان تراژدی Tragic Hero
قیاس حسّی (← حسّ‌آمیزی)
قید (← قافیه)

کاتالکتیک (← بحر مزاحف)
کاربرد زبان / قدرت عمل Performance
کاریکاتور Caricature
کد / رمز Code
کدریزی (← کد)
کشاورزان (← تاریخ ادبیات امریکا)
کشف / وقوف Discovery / Anagnorisis
کشمکش / جدال Conflict
کشمکش اخلاقی (← کشمکش)
کشمکش جسمانی (← کشمکش)
کشمکش ذهنی (← کشمکش)
کشمکش عاطفی (← کشمکش)
کلاسیسیسم Classicism
کلام محور (← بن‌فکنی، ← پساساختگرایی)
کلمات دستوری (← تکیه)
کلمات قصار Aphorisms
کلمات نقش‌نما (← تکیه)
کلیت (← مجاز مرسل)
کلیّت و جامعیّت / جهانیّت Universality

کمدی Comedy
کمدی احساساتی / کمدی احساسیگرانه Sentimental Comedy / Comedy of Sensibility
کمدی احساسیگرانه (← کمدی احساساتی)
کمدی اطوارها (← کمدی رفتارها)
کمدی خُلیقات / طبایع Comedy of Humours
کمدی دلارته / کمدی هنرمندان Commedia Dell Arte
کمدی رفتارها / اطوارها Comedy of Manners
کُمدی رمانتیک Romantic Comedy
کمدی طبایع (← کمدی خُلقیات)
کمدی قدیم Old Comedy
کمدی میانه Middle Comedy
کمدی نو New Comedy
کمدی هنرمندان (← کمدی دلارته)
کمیته محتوا (← واحد فکری)
کنایه Kenning
کنایه آشکار (← کنایه)
کنایه از صفت (← کنایه)
کنایه از موصوف (← کنایه)
کنایه خفی (← کنایه)
کنایه دور (← کنایه)
کنایه نزدیک (← کنایه)
کنایه نسبی (← کنایه)
کنایه نهان (← کنایه)
کنش ادائی (← نظریه کنش گفتار)
کنش پیرامون ادائی (← نظریه کنش گفتار)
کنش گفتار غیرمستقیم (← نظریه کنش گفتار)
کنش گفتار مستقیم (← نظریه کنش گفتار)
کوبیسم، مکتب Cubism

کیفر Nemesis
گرایش به قرون وسطی Medievalism
گَردان (← قصیدهٔ پینداری)
گره‌گشائی Denouement
گریزگاه Transititon-Verse
گزینش کلمات / تلفیق کلمات Diction
گسترش (← بسط)
گسسته (← حذف روابط)
گفتار (← پساساختگرایی)
گفتگو Dialogue
گفتگوی شبانان Eclogue
گفتمان Discourse
گمارش (← استخدام)
گوشه‌زنی (← تعریض)
گونه (← تفسیرگونه شناسیک متن)
گونه‌شکن (← تفسیرگونه شناسیک متن)
گونه کاربردی (← ثبت کلامی)
گویش Dialect
گویش چشمی (← گویش)
گویش شناسی (← زبانشناسی جامعه شناسیک)
گویش فردی / لهجه فردی Idiolect

لاتینیسم Latinism
لالائی Lullaby
لحن /نَواخت Tone
لزوم مالایلزم (← اِعناب)
لطیفه Epigram
لغت‌شناسی (← زبانشناسی جامعه‌شناسیک)
لغز (← چیستان)
لَفْ و نَشْر Epanados
لف و نشر مرتب (← لف و نشر)
لف و نشر مشوش (← لف و نشر)
لودگی Farce
لوده / دلقک Bomolochos / Clawn
لهجه Accent
لهجه‌شناسی (← زبانشناسی جامعه‌شناسیک)
لهجه فردی (← گویش فردی)
لئونائن رایم (← اعنات)

مادّی‌گرا و بی‌فرهنگ Philistine
مادیگری فرهنگی Cultural Materialism
مانروی (← تشبیه)
مانسته (← تشبیه)
مانده (← تشبیه)
مانواژ (← تشبیه)
ماهیت (← اگزیستانسیالیسم، ← هدف)
مبالغه / بزرگ‌نمائی Amplification
مبدأگرائی / بدوی‌گرائی / بازگشت به اصل Primitivism
متصّل (← سبک)
متغیر زبانی (← زبانشناسی)
متفق‌الارکان (← وزن)
متناوب الارکان (← وزن)
متن باز (← نقد ساختگرایانه، ← متن و نوشتار)
متن بسته (← نقد ساختگرایانه، ← متن و نوشتار)
متن و نوشتار Text and Writing (Ecriture)
متنیّت (← آنسجام)
مثال (← مثل)
مَثَل / مِثال Exemplum
مَثَل سائر /ضرب‌المثل Proverb/Adage
مثل گذراندن (← تمثیل)
مثل گویی (← تمثیل)

مثنوی Couplet-poem
مجاز Trop/ Figurs of Thought
مجاز بعید (← حُسن تعلیل)
مجاز عقلی (← مجاز)
مجاز گونه‌شکن (← تفسیرگونه شناسیکَ متن)
مجاز لغوی (← مجاز)
مجاز مرسل / علاقه Synecdoche
مجاورت (← مجاز مرسل)
محاکات (← تخییل، ← کلاسیسیسم)
محتمل‌الضدّین (← ابهام)
محور جایگزینی (← زبانشناسی)
محور همنشینی (← زبانشناسی)
محوریت علوم انسانی (← اومانیسم)
مخاطب (← خطاب‌کننده)
مختصه (← مؤلفه)
مختلف‌الارکان (← وزن)
مدح شبیه به ذم Asteism
مدرنیسم / نوگرائی Modernism
مدلول (← بن‌فکنی)
مدیحه Panegyric/Encomiastic Verse
مراعات‌نظیر Congeries
مرثیه /رثاء Death-elegy
مرثیه شبانی Pastoral Elegy
مرکززدائی (← بن‌فکنی)
مُزدوجه Couplet
مزدوجهٔ بسته (← مزدوجهٔ حماسی)
مزدوجهٔ حماسی Heroic Couplet
مستزاد Tail-rhyme
مُسَمَّط Multiple-poem
مسمط تضمینی (← مسمط)
مشارکت عاطفی (← فاصله زیباشناختی)
مشاکلت (← جناس)
مشبه (← تشبیه)
مشبه به (← تشبیه)
مصراع (← بیت)
مصیبت (← فاجعه)
مضارع (← وزن)
مضارعت (← جناس)
مضمون (← درونمایه)
مطالعات فرهنگی (← تاریخ‌گرائی نوین)
مطایبت (← مطایبه)
مطایبه/بذله/مطایبت Wit/Witicism
مَطْلَع Opening-verse
مطلق باوری Absolutism
مطلق عینی Concrete Universal
معانی و بیان (← بلاغت)
معکوس (← انسجام)
معمّا Logograph
معنی انعکاسی/بازتابی Reflected Meaning
معنی بازتابی (← معنی انعکاسی)
مفاخره Boasting Poem
مفاهیم چهارگانه شعر Four Meanings of a Poem
مقابله (← برابر نهاده)
مقارنه (← جناس)
مقاله Essay
مقاله خودمانی (← مقاله)
مقاله رسمی (← مقاله)
مقاله غیررسمی (← مقاله)
مَقامَه Maqama
مَقْطَع Ending-Verse
مُقَطَّع (← حذف روابط)
مکان و زمان (← صحنه)

مکتب	School
مکتب آذربایجانی (← مکتب)	
مکتب برادری (← مکتب)	
مکتب پانارس (← پانارس)	
مکتب رمانتیک (← رمانتیسم)	
مکتب کلاسیسیسم (← کلاسیک)	
مکتب ماقبل رافائل (← مکتب)	
مکتب معنی‌شناسی شناختی (← استعاره)	
مکتب نوکلاسیسیسم (← نوکلاسیک)	
مکتب واسوخت (← سبک، ← مکتب)	
مکتب وقوع (← سبک، مکتب)	
مکث	Pause
ملّمع	Patch-work
ملودرام	Melodrama
مماثله (← موازنه)	
مناجات (← سرود)	
مناظره	Debate/Dialogue
منتقدان اسطوره‌نگر (← اسطوره)	
منتقدان ضمیرخودآگاه (← پدیدارشناسی و نقد)	
منتقدان مکتب شیکاگو	Chicago Critics
من‌روایتی (← راوی)	
منظومهٔ اساطیر (← اسطوره)	
منظومهٔ رزمی (← رمانس)	
موازنه / مماثله	Harmony
مُوَشَح (← توشیح)	
موشح ابجدی (← توشیح)	
موشح پایانی (← توشیح)	
موشح جدولی (← توشیح)	
موشح متقاطع (← توشیح)	
موشح مُخَیَّز (← توشیح)	
مؤلّف ضمنی (← رأی)	
مؤلفه / شناسه / مختصه	Feature
میانْ پرده	Interlude
میانه (← ثبت کلامی)	
نابه‌جائی (← جابه‌جائی)	
نابهنگام‌گرائی	Anachronism
ناتورالیسم	Naturalism
ناخودآگاه قومی (← اسطوره، ← نقد	
نادان نمائی (← پرسش بلاغی)	
ناوَلا	Novella
ناوِلت	Novelette
نثر	Prose
نثر تاریخی (← نثر)	
نثر تخیّلی (← نثر)	
نثر تعلیمی (← نثر)	
نثر چندآوائی (← نثر موسیقائی)	
نثر خطابی (← نثر)	
نثر داستانی (← نثر)	
نثر شاعرانه	Poetic Prose
نثر فنی (← نثر، ← تکلف‌گرایی)	
نثر قضائی و دادگاهی (← نثر)	
نثر متکلّف (← نثر)	
نثر مُرَجَز (← نثر)	
نثر مرسل ساده (← نثر)	
نثر مرسل عالی (← نثر)	
نثر مرسل فنّی (← نثر)	
نثر مسجّع (← نثر)	
نثر مسجّع متوازن (← نثر)	
نثر مصنوع (← نثر)	
نثر مطرف (← نثر)	
نثر موسیقائی / نثر چندآوائی	Polyphonic Prose

نحو Syntax
نخوت (← غرور)
نرینه محور (← نقد فمینیستی)
نزاکت ادبی Bienaseances, Les
نسبت‌های اصلاح گرد (← نظریه نفوذ و اضطراب
نسبیّت باوری Relativism
نسل گمشده (← تاریخ ادبیات امریکا)
نسیب (← قصیده)
نشانه (← بن‌فکنی)
نشانه‌شناسی Semiotics / Semiology
نظریهٔ جبریت زبانی
Theory of Linguistic Determinism
نظریهٔ دریافت Reception Theory
نظریه زبان تحت‌اللفظی (← استعاره)
نظریهٔ کُنش گفتار Speech Act Theory
نظریه گشتاری (← زبانشناسی)
نظریه مختصه ممیز (← مؤلفه)
نظریه میدان زبانی (← نظریه جبریت زبانی)
نظریهٔ نسبیت زبانی Linguistic Relativity
نظریه نفوذ و اضطراب نفوذ
Influence and the Anxiety of Influence
نظیره‌سازی Burlesque
نغمگی / روانی / عذوبت کلام Euphony
نقاب / پِرسونا Persona
نقاب نمایشی (← نقاب)
نقّالهٔ خدایان / امداد غیبی Deus ex Machina
نقد ادبی Literary Criticism
نقد تخیلی Mimetic Criticism
نقد تعارضی (← نظریه نفوذ و اضطراب نفوذ)
نقد خواننده محور Reader_Response Criticism

نقد روانشناختی Psychological Criticism
نقد روانشناختی تحلیلی Psychoanalytic Criticism
نقد زنانه (← نقد فمینیستی)
نقد ساختگرا (← نقد ساختگرایانه)
نقد ساختگرایانه/ساختگرا Structuralist Criticism
نقد فمینیستی (زن محور) Feminist Criticism
نقد کهن الگوئی / نقد نمونه ازلی
Archetypal Criticism
نقد مارکسیستی Marxist Criticism
نقد مبتنی بر منطق مکالمه Dialogic Criticism
نقد نصّی Textual Criticism
نقد نمونه ازلی (← نقد کهن الگوئی)
نقد نوین New Criticsm
نقش بینامتنی (← گفتمان)
نقش متنی (← گفتمان)
نقطهٔ اوج Climax
نقطه ضعف تراژیک (← نقیصهٔ تراژیک)
نقیصهٔ تراژیک / نقطهٔ ضعف تراژیک
Hamartia / Tragic Flaw
نقیضه / جواب Parody
نماد (← نشانه‌شناسی)
نماد / سَمْبُل Symbol
نمایش خواندنی Closet Drama
نمایش / درام Drama
نمایش رمز و راز (← نمایش مذهبی)
نمایش شبانی Pastoral Drama
نمایش عامیانه Folk Drama
نمایش قهرمانی Heroic Drama
نمایش مذهبی / نمایش معجزات
Mystery and Miracle Play
نمایش معجزات (← نمایش مذهبی)

نمایشنامه Play
نمایشنامه اخلاقی Morality Play
نمایشنامهٔ تاریخی Historical Play
نمایشنامهٔ گرهگین Problem Play
نمایه (← نشانه‌شناسی)
نواخت (← لحن)
نوشتن از خودبیخودی / خودکارنویسی
Automatic Writing
نوکلاسیسیسم، مکتب Neo-Classicism
نوگرائی (← مدرنیسم)
نوول Nouvelle
نهضت / حرکت Movement
نهضت بازگشت ادبی (← نوکلاسیسیسم)
نهضت جمالشناسیک (← جمال‌گرائی)

واحد فکری / کمیتهٔ محتوا Unit de Pense
واحدهای نواختی (← لحن)
وارونگی (← عکس)
وارونگی (← وزن)
واژگان / قاموس Lexicon/Lexis
واژگونی Reversal / Peripety
واژه/قاموس Lexeme
واژه‌آفرینی (← هنجارگریزی)
واژهٔ مزدوج Portmanteau Word
واگردان (← قصیدهٔ پینداری)
وام گیری (← سرقت ادبی)
وام‌گیری گونه گفتاری (← ثبت کلامی)
وتد (← رکن)
وتد مفروق (← رکن)
وتد مقرون (← رکن)
وجود (← اگزیستانسیالیسم)

وجه تشبیه چندگانه (← تشبیه)
وجه / حالت Mode
وجه شبه (← تشبیه)
وجه شبه آمیغی (← تشبیه)
وجه شبه یگانه (← تشبیه)
وجه شبه یگانه‌وار (← تشبیه)
وحدت Unity
وحدت انداموار (← نقد نوین)
وحدتهای سه گانه Three Unities
وحشی ارجمند / وحشی شریف
The Noble Savage
وحشی شریف (← وحشی ارجمند)
ورطه (← بن‌فکنی)
وزن / بحر Meter
وزن آهنگی (← وزن)
وزن تکیه‌ای (← وزن)
وزن سالم (← بحر سالم)
وزن شدت تکیه (← وزن)
وزن ضربی Accentual Meter
وزن طنینی (← وزن)
وزن عددی (← وزن)
وزن کمّی Quantitative Meter
وزن هجائی Syllabic Meter
وضعیّت بُغرنج (← هرم فرتیاگ)
وقایع نگاری Chronicle
وَقْفه Caesura
وقفهٔ آغازی (← وقفه)
وقفه ابتدائی (← وقفه)
وقفهٔ پایانی (← وقفه)
وقفهٔ میانی (← وقفه)
وقوف (← کشف)

هالو Agroikos
هایکو Haiku
هجا/بخش/سیلاب Syllable
هجای بسته (← هجا)
هجای بلند (← هجا)
هجای کوتاه (← هجا)
هجای گشاده (← هجا)
هجو Lampoon
هدف (← تشبیه، ← استعاره)
هدف/ ماهیت Tenor
هِرَم فریتاگ Freytag's Pyramid
هرمنوتیک (← تفسیر و تأویل متن)
هزج (← وزن)
هسته‌ای (← ثبت کلامی)
هلنیسم (← عبرانیت)
هم‌آوا (← همنامی)
همپاره شعر (← قصیده هوراسی)
همحسّی / همدردی Sympathy
همدردی (← همحسّی)
همذات‌پنداری (← درون حسی)
همزادپنداری (← درون حسی)
همسرایان Chorus
هم مرجعی (← برگشت)
همنامی Homonymy
همنشینی مألوف کلمات Collocation
هنجارگریزی / انحراف از نرم Deviation
هنجارگریزی بیرونی (← هنجارگریزی)
هنجارگریزی درونی (← هنجارگریزی)
هنجارگریزی دستوری (← هنجارگریزی)
هنجارگریزی صرفی (← هنجارگریزی)
هنجارگریزی قاموسی (← هنجارگریزی)
هنجارگریزی گفتمانی (← هنجارگریزی)
هنجارگریزی معنی‌شناسیک (← هنجار گریزی)
هنجارگریزی نحوی (← هنجارگریزی)
هنر برای هنر Art for Art's Sake
هول وولا (← دروائی)
هیپرکاتالکتیک (← بحر مزاحف)
هیومورِس (← فکاهه)

یوفیوزم Euphuism

واژه‌نامهٔ انگلیسی ـ فارسی

Absolutism	مطلق باوری
Abstract Poem	شعرِ انتزاعی
Abstract Sentene	جملهٔ کلی / عام
Acatalectic	بحر سالم/وزن سالم
Accent	تکیه / ضرب
Accent	لهجه
Accentual Meter	وزن ضربی
Acrostic	توشیح / مُوَشَّح
Act	پَردهٔ نمایش
Action	عمل داستانی
Adaptation/Echo	اقتباس
Addresser/Addressee	خطاب کننده/مخاطب
Aesthetic Distance	فاصلهٔ زیباشناختی
Aestheticism/ Aesthetic Movement	جمال‌گرائی / زیبائی‌شناسی / نهضت جمالشناسیک
Aesthetics	علم زیباشناسیَ/علم‌الجمال
Affective Fallacy	سوء تعبیر تلفیقی
Age of Sensibility	عصر احساسیگری
Agroikos	هالو
Alazon/Braggart Soldier/Braggadoccio	سرباز لاف‌زن
Alexandrine	سطر اسکندری
Allegorical Character	شخصیت تمثیلی
Allegorical Interpretation	تفسیر تمثیلی متن
Allegory	تمثیل /اسلوب معادله
Alliteration	جناس آوائی / جناس مُحَرَّف
Allusion	تلمیح
Ambiguity/Plurisignation/Multiple Meaning	اِبهام
Amoebean, Stichomythia	سئوال و جواب
Amplification	مبالغه / بزرگ‌نمائی
Anachronism	نابهنگام‌گرائی
Anacreontic Verse	شعر خمری، خمریات
Analysis	تجزیه و تحلیل
Anaphora reference	اشاره مرجعدار (← برگشت)
Anaphora/Anaphoric Reference	برگشت (ردالصدر) / اشاره مرجعدار /برگشتی
Anecdote	حکایت لطیفه‌وار
Angry Young Men	جوانان خشمگین
Animation	جاندارگونگی / جان بخشی
Annotation	تحشیه
Antagonist	شخصیت مخالف

شعر سپید Blank Verse
مفاخره Boasting Poem
غُلُوّ Bombast
لوده / دلقک Bomolochos / Clawn
ایجاز Brevity / Lacónism
نظیره‌سازی Burlesque
عصر بیزانس Byzantine Age

وَقْفِه Caesura
کاریکاتور Caricature
دوران چارلز Caroline Period
دَم غنیمتی Carpe Diem
بحر مُزاحَف Catalectic/ Hypercatalectic
Cataphora/Cataphoric Reference
عطف به سابقه/اشاره پیشینه‌دار
Cataphoric reference
اشاره پیشینه‌دار (← عطف به سابقه)
فاجعه / مصیبت Catastrophe
تزکیّه/ پالایش Catharsis
شخصیّت Character
شخصیت‌پردازی Characterization
پاره شعر Chaucerian Stanza/Rhyme Royal
چاسری /رایم رویال
عکس نحوی / تشابه‌الاطراف / Chiasmus
تسبیغ / قلب نحوی
منتقدان مکتب شیکاگو Chicago Critics
همسرایان Chorus
وقایع نگاری Chronicle
کلاسیسیسم Classicism
نقطهٔ اوج Climax
نمایش خواندنی Closet Drama
کد / رمز Code
انسجام / پیوستگی / Coherenc/Cohesion
چسبندگی متنی

ضدّ قهرمان Anti-Hero
عکس/ وارونگی Antimetabole
برابرنهاده / مقابله Antithesis
کلمات قصار Aphorisms
ترخیم Apocope
عِتاب Apodioxis
التفات/خطابِ شاعرانه Apostrophe
آپولوئی ـ دیونوسی Appollonian - Dionysian
آرکادیا Arcadia
باستانگرائی / آرکائیسم Archaism
Archetypal Criticism
نقد کهن الگوئی / نقد نمونه ازلی
صورت اَزَلی Archetype
خلاصه داستان/چکیده داستان Argument
هنر برای هنر Art for Art's Sake
در خلوت / زیر لب Aside
تداعی Association
تداعی معانی Association of Ideas
جناس مصوّت Assonance
مدح شبیه به ذم Asteism
شعر ملّون / ذو بحرین Asynartete
فضا و رنگ Atmosphere / Mood-Ambience
عصر آگوست Augustan Age
زندگینامه شخصی Autobiography
Automatic Writing
نوشتن از خودبیخودی/ خودکارنویسی
خودبَسَند/خودگویا Autotelic
طلایه‌دار/ پیشرو/آوانگارد Avant-Garde

بالاد/ ترانه Ballad
نزاکت ادبی Bienaseances, Les
رمان کمال Bildungsroman / Erziehungsroman
زندگینامه Biography
شوخی تلخ/زهرخند/تلخ‌خند Black Humor

Collocation همنشینی مألوف کلمات
Comedy کمدی
Comedy of Humours کمدی خُلیقات / طبایع
Comedy of Manners کمدی رفتارها / اطوارها
Commedia Dell Arte کمدی دلارته / کمدی هنرمندان
Competence توانش زبانی
Complaint شکوائیه
Concrete Universal مطلق عینی
Confessional Literature ادبیّات اعترافی
Confessional Novel رمان اعترافی
Conflict کشمکش / جدال
Congeries مراعات‌نظیر
Conglobatio تنسیق‌الصفات / حسن نسق / صفت‌شمار
Connotation دلالت الزامی / صنعت تبادر
Consonance جناس صامت یا مصمّت
Context بافت / فحوا
Contrast اِفتِنان / تباین / تقابل
Convention قرارداد / سنّت
Correlative Objective اشتراک عینی
Couplet مُزدوجه
Couplet-poem مثنوی
Crisis بُحران
Crown of Sonnets تاج غزلواره / تاج سانه / سلسله غزل
Cubism کوبیسم، مکتب
Cultural Materialism مادیگری فرهنگی
Curtain پَرده

Dadaism دادائیسم، مکتب
Dead-metaphor استعارهٔ مرده
Death-elegy مرثیه/رثاء
Debate/Dialogue مناظره
Decadence انحطاط / دوران انحطاط
Deconstruction بن‌فکنی / شالوده‌شکنی
Decorum حُسن تناسب
Defamiliarization آشنایی‌زدایی
Deictic اشاری (← شاخص)
Deixis/Deictic شاخص / اشاری
Denotation دلالت مطابقه
Denouement گره‌گشائی
Deus ex Machina نقّالهٔ خدایان/امداد غیبی
Deuteragonist بازیگر دوم/شخصیت دوم
Deviation هنجار گریزی / انحراف از نرم
Dialect گویش
Dialogic Criticism نقد مبتنی بر منطق مکالمه
Dialogue گفتگو
Diary Narration روایت یادداشت‌گونه
Diction گزینش کلمات/ تلفیق کلمات
Didactic Literature ادبیات تعلیمی / ارشادی
Digression اِستِطْراد
Dirge/Threnody/Monody سوکنامه
Discourse گفتمان
Discovery / Anagnorisis کشف / وقوف
Displacement جابه جائی / نابه جائی
Dissociation of Sensibility جدائی حسّ پذیری
Dithyramb دیثی رامب/رقص جهنده
Domestic Tragedy تراژدی خانوادگی
Drama نمایش / درام
Dramatic Monologue تک‌گوئی نمایشی
Dystopia Literature ادبیّات بیمارگونه

Echo Verse شعر پژواکی
Echo/Quote اقتفا
Eclogue گفتگوی شبانان
Eiron آیرون
Elision/Lipogram حَذْف/ستردگی

قافیهٔ خطّی / چشمی Eye_Rhyme

افسانه تمثیلی / فابل Fable
فابْل / فابلیو Fabliau
راوی اِغفالگر Fallible/Unreliable Narrator
ایقاع فرودی / ضرب‌آهنگ فرودی Falling Rhythm
لودگی Farce
مؤلفه / شناسه / مختصه Feature
قافیهٔ متواتر/مؤنث Feminine/Double Rhyme
نقد فمینیستی (زن محور) Feminist Criticism
ادبیات داستانی Fiction
زبان تصویری Figurative Language
صنایع بدیع / آرایه‌های سخن Figures of speech
بازگشت به گذشته Flashback
نمایش عامیانه Folk Drama
ادبیّات عامیانه Folk Literature
ترانه‌های عامیانه Folk Songs
قصّهٔ عامیانه / حکایت‌عامیانه Folk Tale
رکن / پایه Foot
قالب / شکل / فرم Form
چهارلایهٔ معنائی Four Levels of Meaning
Four Meanings of a Poem مفاهیم چهارگانه شعر
قطعه Fragment
شعر نو / شعر آزاد Free Verse / Vers Libre
هِرَم فریتاگ Freytag's Pyramid
فوتوریسم Futurism

غزل Ghazel
ارسال‌المثل / ارسال مَثَل Gnomic Verse
رمان گوتیک/ رمان سیاه Gothic Novel
Graveyard School of Poetry

دوران الیزابت Elizabethan Age
درون حسّی / همزاد پنداری / هم‌ذات پنداری Empathy
قافیهٔ اصلی End_Rhyme
مَقْطَعْ Ending-Verse
توقیف معانی / تواتُر Enjambement=Run-on-lines
روشنگری، عصر Enlightenment
لَفْ و نَشْر Epanados
ردالصَّدْرالیَ العَجُز / سر بُنی Epanastrophe
اِضْراب Epanorthosis
حِماسه Epic
تشبیه حماسی / تشبیه روائی / تشبیه تفصیل Epic Simile
تئاتر روایتی / حماسی Epic Theatre
لطیفه Epigram
تجلّی Epiphany
حادثهٔ مستقل Episode
صفت هُنری Epithet
تدارک Epitrope
ایهام Equivoque
ادبیّات تفنّنی Escape Litereture
مقاله Essay
حُسن تعبیر Euphemism
نغمگی / روانی / عذوبت کلام Euphony
یوفیوزم Euphuism
دلالت شخصی Evocation
مَثَل / مِثال Exemplum
اگزیستانسیالیسم/ اصالت وجود، مکتب Existentialism
ایقاع آینده/ ریتم آینده Expected Rhythm
زمینه‌چینی نمایشی Exposition
اکسپرسیونیسم / بیانگری Expressionism
بسط / گسترش Extension

شعر مکتب گورستان

Great Chain of Being — زنجیرهٔ بزرگ هستی

Haiku — هایکو

Hamartia / Tragic Flaw — نقیصهٔ تراژیک/نقطهٔ ضعف تراژیک

Harmony — موازنه / مماثله

Heard Rhythm — ایقاع موجود / ریتم موجود

Hebraism-Hellenism — عبرانیّت ـ هلنیسم

Heroic Couplet — مزدوجهٔ حماسی

Heroic Drama — نمایش قهرمانی

Historical Novel — رمان تاریخی

Historical Play — نمایشنامهٔ تاریخی

Homonymy — همنامی

Horation Ode — قصیده هوراسی

Hubris — غرور / نخوت

Humanism — اومانیسم / انسان محوری / محوریت علوم انسانی

Humor/Humour — فُکاهه

Hymn — سرود/سرود مذهبی/ مناجات

Hyperbole — اغراق

Idiolect — گویش فردی /لهجه فردی

Idyll — غزل روستائی

Illusion — اِنگارش/تَوَهم

Image / Imagery — تصویر /صور خیال

Imagination/Fancy — تخیل / تَصویرگری / تصور یا پندار

Imagination/Mimesis — تخییل / محاکات

Imagism — ایماژیسم

Imitation — تقلید

Implication/ Quotation — تضمین

Impressionism — امپرسیونیسم/ تأثّری

Inference — استنتاج / استنباط

Influence and the Anxiety of Influence — نظریه نفوذ و اضطراب نفوذ

Innuendo — تعریض/گوشه‌زنی/ تلویح

Inspiration — الهام

Interior Monologue — تک‌گوئی درونی

Interlude — میانْ پرده

Internal Evidence — شاهد درون متنی

Internal Rhyme — قافیهٔ درونی

Interntional Fallacy — سوء تعبیر غرضی

Interpretation and Hermeneutics — تفسیر و تأویل متن / هرمنوتیک

Interpretative/Interpretive Literature — ادبیّات تفکّری/ جدی

Intonation — آهنگ / تکیهٔ ارتفاع / تکیهٔ موسیقائی

Intrigue — دسیسه / توطئه

Intrusive Narrator — راوی دخیل/راوی دخالتگر

Invective — سَقَط / دشنام

Invention — اِبداع / بدعت / سَلامةالاختراع

Invocation — استمداد

Involuted / Reflexive Novel — رمان برگشتی / رمان انعکاسی

Irony — آیرونی

Irregular Ode — قصیده بی‌قاعده / آزاد

Ivory Tower — برج عاج

Jacobean Age — عصر ژاکوب

Juncture — درنگ

Kenning — کنایه

Lament — غمنامه

Lampoon — هجو

Latinism — لاتینیسم

استعاره	Metaphor
شعر متافیزیک / شعر مابعدالطبیعه	Metaphysical Poetry
وزن / بحر	Meter
کمدی میانه	Middle Cómedy
غزلواره / سانهٔ میلتونی	Miltonic Sonnet
نقد تخییلی	Mimetic Criticism
سُخره حماسه	Mocke Epic
وجه / حالت	Mode
مدرنیسم/ نوگرائی	Modernism
فَرْد	Monostich
نمایشنامه اخلاقی	Morality Play
بُن‌مایه	Motif/Topos
نهضت / حرکت	Movement
مُسَمَّط	Multiple-poem
نمایش مذهبی/نمایش معجزات	Mystery and Miracle Play
اسطوره	Myth
روایت	Narrative
شعر روایتی	Narrative Verse
روایت‌شناسی	Narratology
راوی	Narrator
ناتورالیسم	Naturalism
کیفر	Nemesis
نوکلاسیسیسم، مکتب	Neo-Classicism
رمان نو	Neveau Roman
کمدی نو	New Comedy
نقد نوین	New Criticsm
تاریخ‌گرائی نوین	New Historicism
اومانیسم نو	New Humanism
نوول	Nouvelle
رمان	Novel
رمان حادثه‌ای	Novel of Incident

افسانه	Legend
آعنات/لزوم‌مالایلزم	Leonine Rhyme
روایت مراسله‌ای / نامه‌ای	Letter Narration
واژه/قاموس	Lexeme
واژگان / قاموس	Lexicon/Lexis
تحدید	Limitation
نظریهٔ نسبیت زبانی	Linguistic Relativity
زبانشناسی	Linguistics
ادبیّت	Literariness
نقد ادبی	Literary Criticism
انواع ادبی / ژانرهای ادبی	Literary Genres
فرا افکنی ادبی	Literary Transmission
ادبیّات پوچ‌نما / پوچی	Literature of the Absurd
ادبیّات فرار	Litereture of Escape
صبغهٔ محلی، بومی	Local Colour
معمّا	Logograph
داستان بلند	Long Short Story
لالائی	Lullaby
شعر غنائی / تغزّلی	Lyrical Poetry
شعر مُختلط	Macaronic Verse
رئالیسم جادوئی	Magic Realism
تکلّف‌گرائی / التزام / نثر فنّی	Mannerism
مَقامَه	Maqama
نقد مارکسیستی	Marxist Criticism
قافیهٔ مذکر / قافیه تک‌هجائی	Masculine Rhyme
حِکْمَت / پند / اندرز	Maxim
گرایش به قرون وسطی	Medievalism
ملودرام	Melodrama
اندیشگی	Mentalese
تقسیم	Merismus
رَدالعَجُزالَی الصَّدْر / بُنسَری	Metabole/Serpentine Verse
فراداستان/ وراداستان	Metafiction

Novel of Sensibility / Sentimental Novel رمان احساسیگرانه
Novel of Stream of Consciousness رمان جریان سیّال ذهن
Novel of the Soil رمان زمین
Novelette ناوِلت
Novella ناوّلا
Nursery Rhymes اشعار کودکان

Objective آفاقی / غیرشخصی / بیطرف
Occasional Verse شعر مناسبت
Ode / Ballad چکامه / چامه
Old Comedy کمدی قدیم
Onomatopoeia دلالت ذاتی / تسمیهٔ تقلیدی / اسم صوت
Opening-verse مَطْلَع
Original بکر / بدیع
Ottavarima اُتاواریما
Oxymoron تضاد و طباق

Palilogy تکرار / تکریر
Palindrom قلب/باشگونکی
Panegyric/Encomiastic Verse مدیحه
Para Rhyme/Imperfect Rhyme قافیهٔ ناقص
Paradox تناقض ظاهری / شَطْح / تصویر پاراداکسی
Paragoge تَذْنیب
Parallelism تکرار نحوی / موازنه/نثر مرجّز
Parataxis حذف روابط
Parenthesis اعتراض/جمله‌یاعبارت معترضه
Parnassianism پارناس، مکتب
Parody نقیضه / جواب
Paromolola–paromology تسلیم
Passian Play تعزیه/ نمایش مذهبی
Pastoral Drama نمایش شبانی
Pastoral Elegy مرثیه شبانی
Pastoral=Bucolic Poetry شعر روستائی‌وشبانی
Patch-work ملّمع
Pathetic Fallacy سوءتعبیر احساساتی
Pattern Poem شعر طرح‌وار / انگاره‌دار
Pause مکث
Perfect Rhyme قافیهٔ طبیعی
Performance کاربرد زبان / قدرت عمل
Periods of American Literature تاریخ ادبیات امریکا
Periods of English Literature تاریخ ادبیات انگلستان
Periods of Persian Literature تاریخ ادبیات ایران
Periphrasis/Circumlocution; اِطْناب / تطویل کلام / درازگوئی
Persona نقاب /پرسونا
Personification;Prosopopeia آدم‌گونگی/تشخیص
Phantastic etiology حُسن تعلیل
Phenomenology & Criticism پدیدارشناسی و نقد
Philistine مادّی‌گرا و بی‌فرهنگ
Phonetic Intensive تَجَمّع واکی
Phonetics آواشناسی
Picaresque Narrative روایت پیکارسک
Pindaric/Regular Ode قصیده‌پینداری/با قاعده
Plagiarism سرقت ادبی/وام‌گیری
Play نمایشنامه
Pleonasm حَشْو
Plot پیرنگ
Poetic Justice عدالت ادبی
Poetic Licence اجازهٔ شاعری / جواز شاعرانه
Poetic Prose نثر شاعرانه

Radif / Identical Ending syllable ردیف
Reader_Response Criticism نقد خواننده محور
Realism رئالیسم
Reception Theory نظریهٔ دریافت
Reflected Meaning معنی انعکاسی/بازتابی
Refrain برگردان/بیت ترجیع/بندِ گردان
Regional Novel رمان ناحیه‌ای
Register ثبت کلامی/گونه کاربردی/ سیاق سخن
Relativism نسبیّت باوری
Renaissance دوران رُنسانس، نوزائی
Revenge Tragedy / Tragedy of Blood تراژدی انتقامی / تراژدی خونبار
Reversal / Peripety واژگونی
Rhetoric بلاغت / معانی و بیان
Rhetorical Question پرسش بلاغی / تجاهُل‌العارف / نادان‌نمائی
Rhetoricel Figures علم معانی / آرایه‌های بلاغی / آرایه‌های بیرونی
Rhyme / Rime قافیه
Rhyme Scheme طرح قافیه
Rhythm ایقاع / ضرباهنگ / ریتم
Riddle چیستان / لغز
Riming Prose سجع
Rising Rhythm ایقاع فرازی / ضرباهنگ فرازی
Romance رُمانس / منظومه رزمی / عشقنامه
Romantic Comedy کُمدی رمانتیک
Romanticism رُمانتیسم، نهضت
Rubai رباعی
Russian Formalism صورتگرائی روسی

Saga Novel رمان ساگا / رمان فامیلی
Sarcasm تَهَکُّم / استعاره ریشخند
Satire طَنْز

Poetry / Poem شعر
Point of View = Viewpoint زاویه دید
Polyphonic Prose نثر موسیقائی/نثر چند آوائی
Polyptoton/Paragmenon/Andnomination اشتقاق / اقتضاب
Portmanteau Word واژهٔ مزدوج
Post Modern Novel رمان پُست مدرن / رمان پسانوگرا
Post Structuralism پسا ساختگرائی
Postmodernism پسامدرنیسم/پست مدرنیسم/پسانوگرائی
Primitivism مبدأگرائی / بدوی‌گرائی / بازگشت به اصل
Problem Play نمایشنامهٔ گرهگین
Prolepsis تمهید مقدّمه
Propagandist, Thesis Literature ادبیات تبلیغی
Prose نثر
Prose Poem شعر منثور / شعر موج نو
Prosody عَروض
Protagonist شخصیت اصلی
Proverb/Adage مَثَل سائر/ضرب‌المثل
Pseudeo-Statement شبه خبر
Psychoanalytic Criticism نقد روانشناختی تحلیلی
Psycholinguistics زبانشناسی روانشناسیک
Psychological Criticism نقد روانشناختی
Psychological Novel رمان روانشناختی
Pun/Paronomasia جِناس
Purple_Patch بیت‌الغزل / شاه بیت

Quantitative Meter وزن کمّی
Quasida/Ode قصیده
Quatrain دوبیتی

Scansion تقطیع
Scene/Stage صحنهٔ نمایش
School مکتب
Science Fiction داستان علمی
Self-Conscious Narrator راوی خودآگاه
Semiotics / Semiology نشانه‌شناسی
Senecan Tragedy تراژدی سنکائی
Sensibility حس‌پذیری
Sentimental Comedy / Comedy of Sensibility کمدی احساساتی / کمدی احساسیگرانه
Setting صحنه / مکان و زمان
Shakespearean Sonnet غزلواره یا سانه شکسپیری
Short Novel رمان کوتاه
Short Short Story داستانک
Short Story داستان کوتاه
Simile تشبیه
Sincierity خلوص / صمیمیت
Sketch طرح
Slant Rhyme/Synthetic Rhyme / Forced Rhyme قافیهٔ مصنوع / معیوب
Slice of life = Tranch de vie پارهٔ زندگی
Sociolinguistics زبانشناسی جامعه شناسیک
Soliloquy حدیث نَفْس / خودگوئی
Song ترانه / تصنیف
Sonnet غزلواره / سانِه / سانِت
Sonnet Sequence سلسه غزلواره / سلسله سانه
Speech Act Theory نظریهٔ کُنش گفتار
Spenserian Sonnet غزلواره یا سانه اسپنسری
Spenserian Stanza پاره شعر اسپنسری
Spontaneity خودجوشی / غلیان
Stanza/Stave پاره شعر / بند شعر / خانه
Stock Character شخصیت قراردادی
Story داستان / قصه

Stream of Consciousness جریان سیّال ذهن
Structuralist Criticism نقد ساختگرایانه / ساختگرا
Structure ساختار
Style سَبْک
Stylistics سبک‌شناسی
Subjective اَنفُسی / ذهنی / شخصی
Subplot پیرنگ فرعی
Surprise Ending پایان‌بندی غیرمُنتظره
Surrealism سوررئالیسم، مکتب
Suspense دروائی / هول و ولا / حالت تعلیق
Syllabic Meter وزن هجائی
Syllable هجا/بخش/سیلاب
Syllepsis استخدام / گُمارش
Symbol نماد/سَمْبُل
Symbolic Character شخصیت نمادین
Symbolism سمبولیسم، مکتب/ نمادگرائی
Sympathy همحسّی / همدردی
Synecdoche مجاز مرسل / علاقه
Synesthesia حسّ آمیزی
Syntax نحو

Tail-rhyme مستزاد
Tale حکایت (← کلاسیسیم)
Tashbib / Nasib تشبیب / نَسیب
Tenor هدف/ ماهیت
Tercet/Triplet ثلاثه
Terza Rima ترزاریما
Text and Writing (Ecriture) متن و نوشتار
Textual Criticism نقد نصّی
The Noble Savage وحشی ارجمند / وحشی شریف
The Sublime رفعت
The Theatre of the Absurd

Understatement/meiosis رندانه‌گوئی

Unintrusive/Impersonal Narrator راوی بیطرف

Unit de Pense واحد فکری / کمیتهٔ محتوا

Unity وحدت

Universality کلیّت و جامعیّت/ جهانیّت

Ut Pictura Poesis شباهت شعر و نقاشی

Utopian Literature ادبیات آرمانشهر / ادبیات مدینه فاضله

Verisimilitude حقیقت‌نمائی/ حقیقت مانندی

Verse/Stichos بیت

Voice رأی /راوی سوم‌شخص (← راوی)

Wit/Witicism مطایبه/بذله/مطایبت

Zeugma(zoog ma) جمع آرایه‌های سخن (← صنایع بدیع)

تئاتر پوچ‌نما/پوچی

Theme درونمایه / مضمون

Theory of Linguistic Determinism نظریهٔ جبریت زبانی

Thesis / Propaganda Novel رمان تبلیغی

Three Unities وحدتهای سه گانه

Tone لحن/نَواخت

Tragedy تراژدی

Tragic Hero قهرمان تراژدی

Transititon-Verse گریزگاه

Trilogy تریلوژی / تراژدی سه تائی

Triple Rhyme قافیهٔ متراکب

Tritagonist بازیگر سوم/ شخصیت سوم

Trop/ Figurs of Thought مجاز

Tudor Period دوران تیودور

Type Character شخصیت نوعی

Typological Interpretation تفسیرِ گونه شناسیک متن

اعلام شخصیت‌های ادبی و هنری اروپائی که در متن مقالات آمده است

Addison, Joseph
آدیسون، ژوزف ۱۲۰، ۳۴۴، ۵۱۱

Aesop (6 Cent. B. G) ازوپ ۴۵

Albee, Edward (1928)
آلبی، ادوارد ۱۰۶، ۱۷۴، ۱۷۵، ۳۲۸

Aldington, Richard (1892 -- 1962)
آلدینگتون، ریچارد ۶۷

Alexis آلکسیس ۳۹۶

Andersen, Hans Christian
آندرسن، هانس کریستین ۳۷۴

Anderson, Sherwood (1876 -- 1941)
آندرسن، شروود ۲۵۷

Apollinaire, Guillaume (1880 -- 1918)
آپولینر، گیوم ۲۹۷، ۴۰۱، ۴۰۲

Aragon, Louis (1897 -- 1982)
آراگون، لوئی ۲۹۸، ۳۹۴

Archilochus (7 Cent. B. C.)
آرخی لوخِس ۲۹۴، ۳۰۸، ۳۲۱، ۳۴۱

Aristophanes (448 -- 388 B. C.)
آریستوفانس ۲۹۴، ۳۴۱، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۵، ۳۹۶، ۴۹۹، ۵۳۶

Aristotle (384 -- 322 B. C.)
ارسطو ۲۸، ۳۲، ۳۴، ۵۱، ۵۸، ۵۹، ۶۰، ۶۱، ۷۹، ۸۰، ۹۶، ۱۰۱، ۱۱۹، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۳۲، ۱۳۵، ۱۵۵، ۱۷۶، ۲۰۱، ۲۳۲، ۲۵۴، ۲۷۰، ۲۸۰، ۲۸۳، ۲۹۰، ۳۰۶، ۳۴۸، ۳۵۰، ۳۸۲، ۳۸۵، ۳۸۷، ۳۹۰، ۴۰۴، ۴۵۳، ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۹۲، ۴۹۶، ۴۹۹، ۵۱۳، ۵۱۵، ۵۱۶، ۵۳۷

Arnold, Matthew (1822 -- 1888)
آرنولد، ماثیو ۶۳، ۱۰۷، ۲۰۹، ۳۱۳، ۳۳۴، ۳۴۳، ۴۳۷

Arp, Jean (Hanse) (1887 -- 1966)
آرپ، هانس ۲۱۱

Ascham, Roger (1515 -- 1568)
آشام، راجر ۶۱، ۶۲، ۴۶۲

Asimov, Isaac (1920) آسیموف، ایزاک ۲۱۵

Auden, Wystan Hugh (1907 -- 73)
آدن، و. هـ ۶۴، ۴۳۶، ۵۲۹

Augustine, saint (335 -- 430)
سنت آگوستین ۱۹، ۱۰۷، ۱۴۶، ۲۷۳

Austen, Jane (1775 -- 1817)
آستن، جین ۲۳۱، ۲۶۶، ۴۶۸

Babbit, Irving بابیت، اروینگ ۶۳

Bacon, Francis (1561 -- 1629)
بیکن، فرانسیس ۱۱۹، ۲۰۵، ۲۲۶، ۲۵۶، ۲۷۱، ۳۴۶، ۴۴۶، ۴۶۲

Ball, Hugo بال، هوگو ۲۱۱، ۲۱۲

Balzac, Honore de (1799 -- 1850)
بالزاک، اونوره دو ۸۲، ۲۵۷، ۴۲۴، ۴۹۰

Banville, Theodore de (1823 -- 1891)
بانویل، تئودور دو ۸۶، ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۱۳، ۱۳۰، ۴۵۸، ۴۹۰

Basho (Matsuo Basho) (1644 -- 1694)
باشو ۵۳۱، ۵۳۲

Baudelair
بودلر ۴۷، ۵۶، ۱۸۲، ۲۸۶، ۲۹۵، ۲۹۶، ۳۲۲

Beckett, Samuel (1906)
بکت، ساموئل ۱۵۶، ۱۷۴، ۱۷۵، ۲۴۳، ۳۲۷، ۴۹۰، ۵۱۶

Bede, Saint (Baeda) (673 ? -- 735)
بید ۲۷۱، ۵۲۹

Beecher Stowe, Harriet
بیچراستو، هاریت ۱۰۴، ۲۴۴

Mrs. Behn خانم بِن ۵۱۷

Bellamy, Edward به‌لامی، ادوارد ۱۸

Beurdsley, Monroe C.
بردزلی، مونروسی ۲۹۶، ۲۹۷

Bion (2 nd cent? B. C.)
بایون ۳۱۳، ۴۳۷

Blackmur, Richard Palmer (1904 -- 65)
بلاک‌مور، ریچارد پالمر ۴۹۴

Blake, William (1757 -- 1827)
بلیک، ویلیام ۳۵، ۳۶، ۳۹، ۱۲۰، ۱۳۰، ۲۰۶، ۲۲۲، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۹۱، ۲۹۵، ۳۲۴، ۳۷۱، ۵۰۱

Boccaccio, Giovanni (1313 -- 1375)
بوکاچیو، جیوانی ۲۴۰، ۴۵۸

Bolt, Robert (1924 --)
بولت، رابرت ۵۰۹

Brecht, Bertolt (1898 -- 1956)
برشت، برتولد ۴۷، ۵۷، ۱۷۶، ۳۳۲، ۳۵۹، ۴۷۵، ۴۹۱

Breton, Andre (1896 -- 1966)
برتون، آندره ۲۹۷، ۲۹۸، ۳۴۶

Bridges, Robert Symour (1844 -- 1930)
بریجز، رابرت سیمور ۵۲۸

Brooks, Cleanth
بروکس، کلینث ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۷۰، ۴۹۴

Browning, Robert (1812 -- 1889)
براونینگ، رابرت ۵، ۱۰۷، ۱۶۰، ۳۱۴، ۳۴۲، ۵۰۲

Bunyan, John (1628 -- 1688) بنیان، جان ۱۶۶

Burke, Kenneth برک، کِنِث ۴۹۴

Burns, Robert (1759 -- 96)
برنْز، رابرت ۱۳۱، ۳۴۵

Butler, Samuel (1835 -- 1902)
باتلِر، ساموئل ۱۰۷، ۲۹۴، ۳۸۱

Byron, George Lord (1788 -- 1824)
بایرون، لُرد ۱۰، ۱۵، ۹۰، ۲۹۴، ۳۱۳، ۳۷۰، ۵۰۲

Caedmon (670 ?) کادمون ۱۰۶، ۳۶۸

Caldwell, Erskine (1903 --)
کالدول، ارسکین ۲۴۸

Campanella, Tomasso (17 th cent)
کامپانلا، توماسو ۱۷

Campbell, Roy (1901 -- 1954)
کامپبل، روی ۴۸۸

Camus, Albert (1913 -- 1960)
کامو، آلبر ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۴۸، ۴۹، ۱۶۰، ۱۷۴، ۲۱۲، ۲۴۲، ۲۵۶، ۳۳۷

Carew, Thomas (1595 ? -- 1639 ?)
کاریو، توماس ۲۲۶، ۳۲۷، ۴۳۶

Carlyle, Thomas (1795 -- 1881)

کارلایل، توماس ۱۰۷، ۲۷۲، ۲۷۳، ۴۷۹
Cervantes, Saavedra Miguel de (1547 -- 1616) سروانتس ۲۴۰، ۲۴۹، ۳۳۷، ۴۷۱، ۴۹۹
Chaucer, Geofrey
چاسر، جفری ۴۵، ۷۱، ۹۰، ۱۰۷، ۱۲۵، ۲۰۳، ۲۲۳، ۲۴۹، ۲۸۰، ۳۱۳، ۳۲۷، ۳۴۱، ۳۵۸، ۳۷۰، ۳۷۴، ۴۲۵، ۴۳۷، ۴۳۹، ۴۸۶، ۵۳۰
Chechov, Anton چخوف، آنتوان ۹۴، ۲۱۵، ۲۱۶
Cicero (106 B. C. -- 43 B. C.)
سیسرو ۶۱، ۸۰، ۳۸۶، ۴۴۶، ۵۰۲
Coleridge, Samuel Taylor (1772 -- 1834)
کالریج، ساموئل تیلور ۵۱، ۵۹، ۷۱، ۷۳، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۸۷، ۲۰۳، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۹۰، ۲۹۶، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۷۲، ۴۰۳، ۴۱۶، ۴۸۹، ۵۲۴، ۵۲۷، ۵۲۸
Comte, August کُنت، آگوست ۴۵۶
Congreve, William (1670 -- 1729)
کانگرو، ویلیام ۳۹۰
Conrad, Joseph (1857 -- 1924)
کنراد، ژوزف ۱۰۷، ۱۶۰، ۲۱۲، ۲۲۹، ۲۶۱
Copernicus, Nicholas (1473 -- 1543)
کپرنیک، نیک ۲۲۷
Corneille, Pierre (1606 -- 1684)
کورنی، پیر ۳۴۴، ۳۹۰
Courbiere, Tristan کوربیه، تریستان ۱۸۱
Cowley, Abraham (1618 -- 1667)
کاولی، ابراهام ۱۰۷، ۳۱۰، ۳۱۹
Crane, R. S. کرین، آر. اس. ۱۰۵، ۱۲۲، ۴۵۳
Crashaw, Richard (1612 ? -- 1649)
کراشاو، ریچارد ۳۱۹
Croce, Benedetto (1866 -- 1952)
کروچه، بندتو ۵۷، ۲۸۴، ۳۴۸
Dali, Salvador (1904) دالی، سالوادر ۲۹۸
Dante, Alighierie (1265 -- 1321)
دانته ۱۳۲، ۱۴۶، ۱۹۱، ۲۲۷، ۳۳۵، ۳۵۴، ۴۸۶، ۴۸۹، ۵۰۲
Darwin, Charles Robert (1809 -- 1882)
داروین، چارلز ۵۸، ۱۰۷، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۴۸
Darwin, Erasmus (1731 -- 1802)
داروین، اراسموس ۲۳، ۶۱
Defoe, Daniel (1660 ? -- 1731)
دفو، دانیل ۲۴۰، ۲۴۷، ۲۵۳، ۲۵۶، ۲۶۰، ۲۷۳
De Quincey, Thomas (1785 -- 1859)
دو کوینسی، توماس ۱۹
Descartes, Rene (1596 -- 1650)
دکارت، رنه ۲۵۶، ۳۸۶
Diderot, Denis (1713 -- 1784)
دیدرو ۲۵۶، ۵۰۴
Disraeli, Issac دیزرائیلی، ایساک ۲۰۴
Dobson, Austin دابسن، آستین ۸۹
Dodsley, ROBERT (1703 -- 1764)
دودزلی، رابرت ۵۰۷
Donne, John (1572 -- 1631)
دان، جان ۱۳، ۱۰۲، ۱۴۱، ۱۶۴، ۱۶۹، ۱۸۱، ۱۸۶، ۲۲۶، ۲۹۱، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۴۶، ۴۳۶
Dostoyevsky, Feodor Mikhailovich (1821 -- 1881) داستایوسکی ۴۷، ۲۳۱، ۲۴۷، ۲۵۶، ۴۹۲
Dowson, Ernest Christopher (1867 -- 1900)
داوسن، ارنست کریستوفر ۵۴
Dreiser, Theodore (1871 -- 1945)
درایزر، تئودور ۱۰۵، ۴۵۸
Dryden, Jhon (1631 -- 1700)
درایدن، جونز ۱۲۰، ۱۶۴، ۱۸۱، ۲۷۱، ۲۹۱، ۲۹۴، ۳۰۱، ۳۰۷، ۳۱۹، ۳۴۲، ۳۴۴، ۳۸۴، ۴۱۶، ۴۳۳، ۴۳۷، ۴۵۳، ۵۰۵، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۲۹، ۵۳۶
Dumas, Alexander (Pere) (1802 -- 1870)

Frye, Northrope (1912)
فرای، نورثروپ ۳۵، ۲۸۰، ۴۸۹، ۵۳۱

Galsworthy, John (1867 -- 1933)
گالزورثی، جان ۱۰۷، ۲۴۸، ۵۰۳
Gaskell, Elizabeth Cleghorn (1810 -- 1865)
گاسکِل ۱۰۷، ۲۷۲
Genet, Jean (1910 --)
ژنِه، ژان ۱۷۴، ۱۷۵، ۲۵۵، ۴۸۵
Geutier, Theophile (1811 -- 1872)
گوتیه، تئوفیل ۵۴، ۸۸، ۱۸۲
Gibbon, Edward (1737 -- 1794)
گیبون، ادوارد ۱۶۱، ۲۷۳، ۴۱۲، ۴۴۹
Gide, Andre (1869 -- 1951)
ژید، آندره ۱۹، ۲۴۲
Godwin, William گودوین، ویلیام ۲۵۶
Gogol, Nikolai Vasilyevich (1809 -- 1852)
گوگول ۲۱۶
Goldsmith, Oliver (1730 ? -- 1774)
گلداسمیت ۳۴۴، ۳۸۴
Gosse, Edmund گاس، ادموند ۸۶، ۸۹
Grass, Gunter (1927) گراس، گونتر ۳۲۸
Gray, Thomas (1716 -- 1771)
گری، توماس ۴۱، ۳۹۰، ۴۰۵

Hardy, Thomas (1840 -- 1928)
هاردی، توماس ۹، ۱۰، ۱۰۷، ۲۳۱، ۲۵۱، ۲۶۰، ۳۲۹، ۳۳۱، ۵۰۲
Hawthorne, Nathaniel (1804 -- 1864)
هاوثورن ۸۶، ۲۱۶، ۲۴۹
Hazlitt, William (1778 -- 1830) هازلیت ۴۴۷
Hegel, George Wilhelm Friedrich (1770 -- 1831) هِگِل ۳۴۸
Hemingway, Ernest (1889 -- 1961)

دوما، الکساندر (پدر) ۲۴۰، ۲۴۷
Dumas, Alexander (Fils) (1824 -- 1895)
دوما، الکساندر (پسر) ۲۴۱، ۵۰۹
Dushamp, Marcel دوشام، مارسِل ۲۱۱

Eliot, George (1819 -- 1880)
الیوت، جُرج ۱۰۷، ۲۵۷
Eliot, T. S. (1888 -- 1965)
الیوت، تی. اس. ۵، ۱۳، ۳۷، ۳۸، ۴۷، ۶۴، ۶۶، ۸۸، ۱۰۵، ۱۲۷، ۱۳۰، ۱۶۴، ۱۸۱، ۱۹۵، ۲۹۵، ۲۹۶، ۳۱۴، ۳۲۳، ۳۲۴، ۴۳۱، ۵۰۳، ۵۳۹
Elyot, Thomas (1490 -- 1546)
الیوت، توماس ۴۶۲
Empson, William (1906 --)
امپسون، ویلیام ۱۴، ۴۹۳
Erasmus, Desiderius Erasmus (1466 ? -- 1536) اراسموس ۲۳، ۶۱
Esslin, Martin اسلین، مارتین ۱۷۵

Falkner, William (1897 -- 1962)
فاکنر، ویلیام ۵۶، ۱۰۵، ۱۵۹، ۱۸۱، ۲۴۷، ۲۵۱، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۳۱، ۵۳۹
Fechner, Gusta Teodor (1801 -- 1887)
فِخنر، گوستا تئودور ۳۴۸
Fenelon, Francois e Salignac de la Moth (1651 -- 1715) فنلن ۲۴۰
Fielding, Henry (1707 -- 1754)
فیلدینگ، هنری ۱۰، ۵۷، ۲۳۱، ۲۳۳، ۲۵۳، ۲۵۹، ۳۴۲، ۳۸۴، ۳۹۰، ۵۱۱
Fletcher, John Gould (1886 -- 1950)
فلەچر، جان گلد ۱۲۶، ۴۵۳، ۴۶۴، ۵۰۴
Freud, Sigmund (1856 -- 1939)
فروید، زیگموند ۸۱، ۹۹، ۱۲۷، ۲۴۷، ۲۷۲، ۴۳۱، ۴۶۶، ۴۷۰، ۴۷۸، ۴۸۰، ۴۸۵، ۴۸۷، ۵۰۰، ۵۳۷

همینگوی، ارنست ۱۰۵، ۱۹۶، ۲۱۶، ۲۳۰، ۲۶۰، ۲۸۱، ۴۰۷، ۴۶۳

Herbert, George (1593 -- 1635)
هربرت، جرج ۱۱۶، ۱۱۸، ۲۱۸، ۲۲۶، ۲۹۱، ۳۰۹، ۳۱۵، ۳۱۹، ۴۰۱

Herrick, Robert (1591 -- 1674)
هریک، رابرت ۲۲۴

Hesiod (8 th cent? B. c.)
هِسوید ۲۲، ۲۳، ۲۵۳

Heywood, Thomas های‌وود، توماس ۱۲۸

Hippolyte Taine هیپولیت تن ۴۵۶

Hipponax (7 cent. B. C.) هیپوناکس ۴۹۹

Hobbes, Thomas (1588 -- 1679)
هابِس، توماس ۱۰۷، ۱۲۰، ۱۹۸

Hobby, Sir Thomas (1530 -- 1566)
هابی، توماس ۶۱، ۶۲، ۴۶۲

Homer
هومر ۱۹۸، ۲۰۶، ۲۵۳، ۲۶۱، ۳۳۳، ۴۷۰، ۵۱۵

Hooker, Richard (1586 -- 1647)
هوکر، ریچارد ۴۶۲

Hopkins, Gerard Manley (1844 -- 1889)
هاپکینز، جرارد مانِلی ۱۴، ۱۰۷، ۱۱۸، ۱۷۴

Howard, Henry (Earl of Surrey) (1517 -- 1547)
هوارد، هِنری ۳۵۴

Howells, William Dean (1837 -- 1920)
هاولز، ویلیام دین ۱۰۴، ۲۵۷، ۴۵۸

Hugo, Victor Marie Vicomte (1802 -- 1886)
هوگو، ویکتور ۸۸، ۲۴۶، ۳۰۱

Hulme, Thomas Ernest (1883 -- 1917)
هالم، توماس ۶۶

Hume, David (1711 -- 1776)
هیوم، دیوید ۱۲۰، ۲۷۳، ۴۵۳

Huxley, Aldous Leanard (1894 -- 1963)
هاکسلی، آلدوس ۲۰، ۲۱۵، ۲۵۲، ۳۴۲

Huysmans, J. K. هایسمانز، جی.ک. ۵۴

Ibsen, Herik (1828 -- 1906)
ایبسن، هنریک ۹۴، ۱۲۷، ۱۲۸، ۲۶۹، ۳۵۸، ۴۰۷، ۴۸۶، ۵۰۳، ۵۰۹

Ionesco, Eugene (1912 --)
یونسکو، اوژن ۲۱، ۱۷۴، ۱۷۵، ۳۲۷

James, Henry (1843 -- 1916)
جیمز، هنری ۱۰۴، ۱۰۷، ۲۳۰، ۲۴۷، ۲۶۰، ۵۱۲

James, William (1842 -- 1910)
جیمز، ویلیام ۱۸۱

Jhonson, Lionel جانسون، لیونِل ۵۴

Jhonson, Samuel (1709 -- 1784)
جانسون، ساموئل ۶۳، ۱۲۰، ۱۶۴، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۷۲، ۳۱۹، ۳۴۲، ۳۴۴، ۳۴۷، ۳۸۸، ۴۱۲، ۴۴۹، ۵۱۱

Jhonson, Ben (1572 -- 1637)
جونسون، بن ۹۳، ۲۲۶، ۲۸۹، ۲۹۴، ۳۸۴، ۳۸۸، ۳۹۰، ۳۹۳، ۵۰۳،

Joyce, James (1882 -- 1941)
جویس، جیمز ۲۱، ۳۶، ۴۷، ۵۳، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۷۴، ۱۸۱، ۱۸۶، ۲۱۶، ۲۳۳، ۲۵۰، ۲۹۸، ۳۰۴، ۳۰۶، ۴۲۴، ۴۳۱، ۴۶۳، ۴۹۰، ۵۰۲، ۵۱۴

Jung, Carl, Gustave (1875 -- 1961)
یونگ ۳۶، ۳۳۴، ۴۸۱، ۴۸۸

Juvenal (1 st -- 2 nd cent. A. D.)
جوونال ۱۶۴، ۲۹۴، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۸۸

Kafka, Franz (1883 -- 1924)
کافکا، فرانتس ۲۱، ۴۷، ۱۷۴، ۲۱۳، ۲۷۲

Kandinsky, Wassily (1866 -- 1944)
کاندینسکی، واسیلی ۴۶

Kant, Immanuel (1724 -- 1804)

کانت، امانوئل ۵، ۶، ۱۸۲، ۲۵۶، ۳۶۲

Keats, John (1795 -- 1821)
کیتز، جان ۲۵، ۵۱، ۷۱، ۷۳، ۸۵، ۹۰، ۱۶۷، ۱۶۹، ۲۰۶، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۹۲، ۳۱۳، ۴۰۳، ۵۲۵

Kelly, Hugh (1739 -- 1777)
کِلی، هیو ۳۹۳

Kid (kyd), Thomas (1558 -- 1594)
کید، توماس ۱۲۶، ۱۲۷

Kipling, Rodyard (1865 -- 1936)
کیپلینگ، ردیارد ۴۶، ۱۰۷، ۲۰۳، ۲۹۱، ۳۲۹

Knox, John (1513 -- 1572)
ناکس، جان ۲۹۴

Laforgue, Jules (1860 -- 1887)
لافورگ، ژول ۱۸۱

Lamartine, Alphonse Marie Louisde (1790 -- 1869) لامارتین ۸۸

Lang, Andrew (1844 -- 1912) لانگ، آندرو ۸۹

Longland, William (1332 -- 1400)
لانگلند، ویلیام ۱۸۷، ۳۱۳

Lawrence, David Herbert (1885 -- 1930)
لارنس، دی. هـ. ۶۶، ۴۸۵

Leconte de Lisle, Charles Marie (1818 -- 1894) لکنت دو لیل ۸۸

Lesage, Alaine Rene (1668 -- 1747)
لوساژ ۲۴۰، ۲۵۳

Lillo, George لیلو، جورج ۱۲۸، ۱۲۹

Lilly, (Lyle) John (1554 ? -- 1606)
لیلی، جان ۴۶۲، ۵۴۴

Livius Andronicus
لیویوس آندرونیکوس ۱۲۵

Locke, John (1632 -- 1704) لاک، جان ۱۲۰

Longfellow, Henry Wadsworth (1807 -- 1882)
لانگ فِلو ۱۰۴، ۵۲۸

Langinus (1 st. cent? A. D.)
لانگینوس ۱۵۵، ۲۳۷، ۳۰۷، ۳۸۶، ۳۸۸

Lope de Vega Carpio, Felix (1562 -- 1635)
لوپ دو وگا ۱۹۷

Lowell, Amy (1874 -- 1925)
لاول، اِمی ۶۶، ۱۰۵، ۳۲۳، ۴۶۴

Lowell, Robert (1917 -- 1977)
لاول، رابرت ۱۹، ۱۰۶

Luther, Martin لوثر، مارتین ۲۲۶

Macleish, Archibald (1892 -- 1982)
مک‌لیش ۳۳

Mallarme, Stephane (1842 -- 1898)
مالارمه ۱۸۲، ۲۹۵، ۳۲۲، ۳۳۹

Malory, Sir Thomas (d. 1471)
مالوری، توماس ۲۴۸

Manet, Edouard (1832 -- 1883)
مانه، ادوارد ۵۲

Mann,Thomas (1875 -- 1955)
مان، توماس ۲۱۲، ۲۴۸، ۲۵۰

Marlowe, Christopher (1564 -- 1593)
مارلو، کریستوفر ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۹۵، ۲۲۶، ۳۵۳، ۴۴۴، ۵۰۸، ۵۳۹

Marvell, Andrew (1621 -- 1678)
مارول، آندرو ۴۳، ۴۴، ۱۰۷، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۱، ۳۷۹، ۴۵۲

Marx, Karl (1818 -- 1883)
مارکس، کارل ۴۳۱، ۴۸۹

Maugham, William Samerset (1874 -- 1965)
موآم، ویلیام سامرست ۵۰۳

Maupassant, Guy de
موپاسان ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۵۷

Medwall مِدوال ۴۵۵

Melville, Herman (1819 -- 1891)
ملویل، هرمان ۱۰۴، ۲۶۱، ۵۰۱
Menander (342 ? -- 291 ? B. C.)
مناندر ۳۸۹، ۳۹۶، ۳۹۷، ۵۰۹
Mill, John Stuart (1806 -- 1873)
میل، جان استوارت ۲۷۳
Miller, Arthur (1915)
میلر، آرتور ۴۸، ۶۹، ۹۴، ۱۰۶، ۱۲۶، ۱۲۸، ۴۰۸، ۵۰۹
Milton, John (1608 -- 1674)
میلتون، جان ۳، ۱۶، ۲۳، ۳۳، ۶۲، ۶۳، ۷۱، ۱۳۸، ۱۶۱، ۱۶۴، ۱۸۱، ۲۰۵، ۲۰۹، ۲۲۶، ۳۱۴، ۳۲۱، ۳۵۴، ۳۵۶، ۳۶۹، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۱۲، ۴۲۹، ۴۳۳، ۴۳۷، ۴۴۰، ۴۴۹، ۴۷۰، ۵۰۲، ۵۱۷، ۵۳۹
Moliere, Jean Baptiste Paquelin (1622 -- 1673)
مولیر ۲۲، ۳۴۴، ۳۸۸، ۳۹۰، ۳۹۱، ۵۰۳
Montaigne, Michel Eyquem, seigneurde (1533 -- 1592)
مونتاین (مونتنی) ۲۴۶، ۵۱۷
Moore, George (1852 -- 1933)
مور، جرج ۴۵۸
More, Paul Elmer (1864 -- 1938)
مور، پال المر ۶۳
More, Sir Thomas (1478 -- 1535)
مور، سر توماس ۶۲
Morley, John (1838 -- 1923)
مورلی، جان ۲۷۲
Morris, William (1834 -- 1896)
موریس، ویلیام ۱۸، ۹۱، ۳۱۳
Moschus (2 nd C. B. C.) ماشکِس ۴۳۷

Nash, Thomas (1567 -- 1601)
ناش، توماس ۸۶، ۲۵۳
Nicolson, Sir Harold (1886 -- 1968)
نیکلسون ۲۷۲
Nietsche, Friedrich Wilhelm (1844 -- 1900)
نیچه ۱، ۴۷، ۸۱، ۹۹، ۳۶۳، ۴۳۱
Norton, Thomas
نورتون، توماس ۱۲۶، ۱۲۸، ۵۳۸

O´ Casey, Sean (1884 -- 1964)
اوکیسی، شون ۳۹۰
O´ Neill, Eugene (1888 -- 1953)
اونیل، یوجین ۴۸، ۱۰۵، ۱۲۷، ۱۲۸، ۲۱۷، ۵۳۹
Orwell, George (1903 -- 1950)
اورول، جورج ۲۰، ۴۶، ۵۴، ۳۰۴، ۳۴۲، ۴۴۷
Osborne, John (1929 --)
اوسبورن، جان ۱۸۹
Otway, Thomas
اُت وی، توماس ۱۵، ۹۰، ۱۳۰، ۳۱۷، ۳۵۴

Pater, Walter Horatio (1839 -- 1894)
پاتر، واتر ۱۰۷، ۱۸۲
Paton, Alan (1903) پیتون، آلن ۲۴۴
Paul, Leslie پال، لسلی ۱۸۸
Petrarch (Francesco) (1304 -- 1374)
پترارک ۳۱۷، ۳۵۴
Pindar (518 ? -- 438 B. C.)
پیندار ۱۹۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۴۳۳، ۵۳۸
Pinter, Harold (1930 --)
پینتر، هارولد ۱۷۴، ۱۷۵، ۳۲۸
Piscator, Erwin (1893 -- 1966)
پیسکاتور ۱۷۶
Pirandello پیراندللّو ۹۴
Plath, Sylvia (1932 -- 1963)
پلاث، سیلویا ۱۹، ۲۷، ۱۰۶
Plato (427 ? -- 347 B. C.)
افلاطون ۱۷، ۵۱، ۵۲، ۵۸، ۵۹، ۶۱، ۸۲، ۹۶، ۱۱۹، ۱۵۵، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۸۰، ۲۹۰، ۲۹۵، ۳۰۷، ۳۴۸،

۳۷۲، ۳۸۶، ۴۵۳، ۴۷۵، ۴۷۶، ۵۰۲، ۵۱۵
Plautus (254 -- 184 B. C.)
پلاتوس ۲۸۹، ۳۹۷
Poe, Edgar Allan (1809 -- 1849)
پو، ادگار آلن ۷۷، ۱۰۴، ۱۸۲، ۱۸۷، ۲۱۶، ۲۵۱
Pope, Alexander (1688 -- 1744)
پوپ، الکساندر ۲۳، ۲۴، ۹۵، ۱۲۲، ۱۵۵، ۱۶۴، ۲۰۵، ۲۷۰، ۲۸۹، ۲۹۲، ۲۹۴، ۳۱۳، ۳۳۳، ۳۴۲، ۳۸۴، ۴۰۴، ۵۱۰، ۵۲۹
Pound, Ezra Loomis (1885 -- 1972)
پاوند، ازرا ۶۴، ۶۶، ۱۰۵، ۵۳۲
Proust, Macel (1871 -- 1922)
پروست، مارسل ۵۳، ۱۲۳، ۲۳۱، ۴۹۰

Quintilian کنتیلیان ۸۰، ۱۵۵، ۳۴۱، ۳۴۸

Radcliffe, Ann (1764 -- 1823)
رادکلیف، آن ۲۵۱
Raleigh (Ralegh) Sir Walter (1554 ? -- 1618)
رالی، والتر ۲۲۶
Ransom, Jhon Crowe (1888 -- 1974)
رنسام، جان کراو ۴۴۳، ۴۹۳
Renoir, Pierre August (1841 -- 1919)
رنوار ۵۲
Richards, I. A. (Ivor Armstrong) (1893 -- 1979)
ریچاردز، آی.ا. ۲۹، ۳۰۱، ۴۴۵، ۴۹۳، ۵۳۶
Richardson, Samuel (1689 -- 1761)
ریچاردسون، ساموئل ۲۴۰، ۲۴۲، ۳۴۵، ۴۸۶
Rimbaud, Arthur (1854 -- 1891)
رمبو، آرثور ۴۷، ۱۹۸، ۲۹۵، ۳۲۲، ۳۳۹
Rousseau, Jean Jaque (1641 -- 1713)
روسو، ژان ژاک ۱۹، ۲۷۳، ۴۲۲، ۵۱۷
Ruskin, John (1819 -- 1900)
راسکین، جان ۶، ۱۰۷، ۲۹۶

Rymer, Thomas (1641 -- 1713)
رایمر، توماس ۳۴۳

Sackville, Thomas
ساکویل، توماس ۱۲۶، ۱۲۸، ۵۳۸
Schlegel, August (1767 -- 1845)
اشله‌گِل، آگوست ۵۹
Schlegel, Friedrich (1772 -- 1829)
اشله‌گِل، فردریک ۳۵
Shaftesbury, Antony Ashley Cooper (1671 -- 1713)
شافتسبری ۱۲۰، ۳۰۱
Shirley, James (1596 -- 1666)
شرلی، جیمز ۵۰۴
Smollett, Tobias George (1721 -- 1771)
اسمولت ۲۹۴، ۳۹۰
Spenser, Edmund (1552 ? -- 1599)
اسپنسر، ادموند ۳، ۶۲، ۷۱، ۷۷، ۷۸، ۹۰، ۲۲۴، ۲۲۶، ۲۹۳، ۲۹۹، ۳۱۳، ۳۲۲، ۳۵۴، ۴۰۸
Steele, Sir Richard (1672 -- 1729)
استیل، سر ریچارد ۳۹۳، ۵۱۱
Stevens, Wallace (1879 -- 1955)
استیونس، والاس ۶۶، ۱۰۵، ۴۷۱
Strabo, Julieus Ceasar (63 B. C. -- 21 A. D.)
استرابو، ژولیوس سزار ۵۰۲
Strindberg, August (1849 -- 1912)
استرایندبرگ ۱۲۸
Swinburne, Algernon Charles (1837 -- 1909)
سوینبرن ۸۹

Tacitus (55 -- 117 A. D) تاسیتوس ۲۷۱
Tasso, Torquato (1544 -- 1595)
تاسو ۲۴۸، ۵۰۴
Tate, Allen (1899 -- 1979) تیت، آلن ۴۹۴
Tennyson, Alfred (1809 -- 1892)

تنی‌سون، آلفرد ۱۰۷، ۲۴۹، ۲۹۱، ۵۲۸

Terence (185 / 195 -- 159 B. C.)
تِرنس ۳۸۹، ۳۹۷

Theocritus (270 B. C.) تئوکریتس ۴۵۳

Thomas, Dylan (1914 -- 1953)
توماس، دایلن ۴۴، ۲۹۸، ۳۱۹

Tolstoy, Leo Count (1828 -- 1910)
تولستوی، لئو ۲۱۲، ۲۳۱، ۲۴۴، ۲۴۷، ۲۷۲، ۴۹۰، ۴۹۲

Twain, Mark (1835 -- 1910)
تواین، مارک ۱۰۴، ۲۵۲، ۲۵۳، ۴۱۰

Tzara, Tristan تزارا، تریستان ۲۱۱

Udall, Nicholas (1505 -- 1556)
اودال، نیکولا ۲۸۹، ۳۹۰، ۴۵۵

Valery, Paul (1871 -- 1945) والری، پال ۲۹۵

Vaughan, Henry (1622 -- 1695)
وان، هنری ۱۰۷، ۱۱۶، ۱۱۸، ۳۷۱

Verlaine, Paul (1844 -- 1896)
ورلن، پال ۲۹۵، ۳۳۹

Verne, Jules (1828 -- 1905)
ورن، ژول ۲۱۴، ۳۳۰

Virgil (70 -- 19 B. C.)
ویـــرژیل ۳، ۲۳، ۲۰۶، ۳۰۵، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۴۴، ۳۸۶، ۴۰۴، ۴۷۰، ۴۹۹، ۵۰۲

Walpole, Horace (1717 -- 1797)
والپول، هوراس ۲۵۱

Warren, Robert Penn (1905 --)
وارن، رابرت پن ۵۹، ۴۹۴

Webster, Jane (1876 -- 1916)
وبستر، جین ۱۲۶، ۲۵۵

Webster, John (1580 ? -- 1634)
وبستر، جان ۱۲۷، ۳۴۶

Wells, Herbert George (1866 -- 1946)
ولز، هربرت جرج ۱۱۶، ۱۱۸، ۲۲۶، ۲۹۱، ۳۰۹، ۳۱۵، ۳۱۹، ۴۰۱

Whitman, Walter (1819 -- 1892)
ویتمان، والت ۱۰۴، ۳۲۴

Wilde, Oscar (1854 -- 1900)
وایـلد، اسکـار ۵۲، ۱۸۲، ۳۲۲، ۳۴۴، ۳۹۰، ۴۱۷، ۴۵۳، ۴۶۳

Wilder, Thornton (1897 -- 1975)
وایلدر، تورنتون ۱۰۶، ۵۳۹

Williams, Tennessee (1914)
ویلیامز، تِنِسی ۱۰۶، ۱۲۸، ۳۲۳، ۵۱۶

Williams, William Carlos (1883 -- 1963)
ویلیامز، ویلیام کارلوس ۶۶، ۱۰۵

Wimsatt, W. K. ویمسات، و.ک. ۴۹۴

Woolf, Virginia (1882 -- 1941)
وولف، ویرجینیا ۵۳، ۶۹، ۳۰۴، ۴۸۴

Words worth, William (1770 -- 1850)
وردزورث، ویـــلیام ۱۳، ۱۱۶، ۱۱۸، ۱۶۹، ۲۴۵، ۲۵۲، ۳۱۴، ۳۴۴، ۳۵۳، ۳۷۴، ۳۷۸، ۴۰۵، ۴۲۲، ۴۳۳، ۴۷۰، ۵۲۷

Wyatt, Sir Thomas (1503 -- 1542)
ویات، سر توماس ۱۵، ۹۰، ۱۳۰، ۳۱۷، ۳۵۴

Wycherley, William (1640 ? -- 1716)
ویچرلی، ویلیام ۳۹۰

Yeats, William Butler (1865 -- 1939)
ییتز، ویلیام باتلر ۱۵، ۶۶، ۱۰۷، ۱۳۰، ۲۹۶، ۳۴۶، ۴۳۶، ۴۷۱، ۵۰۱، ۵۴۰

Zola, Emile (1840 -- 1902)
زولا، امیل ۸۹، ۴۵۶، ۴۵۷

منابع فارسی

آریان‌پور، ج: زمینه جامعه‌شناسی، شرکت سهامی جیبی ایران ــ ۱۳۵۶.

آرین‌پور، یحییٰ: از صبا تا نیما، انتشارات فرانکلین، تهران ــ ۱۳۵۰.

آژند، دکتر یعقوب (ترجمه و تدوین): ادبیات نوین ایران، امیرکبیر، تهران ــ ۱۳۶۳.

اثبال، عباس: کلّیات عبید زاکانی، از نشریات مجلهٔ ارمغان، تهران ــ ۱۳۲۴.

اخوان ثالث، مهدی: بدعت‌ها و بدایع نیما، توکا، تهران ــ ۱۳۵۷.

اخوان ثالث، مهدی: عطا و لقای نیما یوشیج، دماوند، تهران ــ ۱۳۶۱.

استعلامی، محمد: بررسی ادبیات امروز ایران، امیرکبیر، تهران ــ ۱۳۵۵.

افشار، دکتر محمود: گفتار ادبی، ۱۳۵۳.

افشار، میرزا رضاخان: مقویم، به کوشش بهرام خواجه.

افلاطون: پنج رساله (ترجمهٔ دکتر محمود صناعی)، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

بدیع و قافیه و عروض برای دوره دوم ادبی دبیرستان، وزارت آموزش و پرورش ۱۳۵۴.

براون، ای. جی: تاریخ ادبیات ایران، مروارید، تهران ــ ۱۳۶۱.

براهنی، دکتر رضا: طلا در مس، زمان، تهران ــ ۱۳۴۷.

بهار، محمّدتقی: سبک‌شناسی، امیرکبیر، ۱۳۵۵.

بهار، محمّدتقی: بهار و ادب فارسی، کتابهای جیبی، ۱۳۵۵.

تاج‌الحلاوی، علی‌بن محمّد: دقائق‌الشعر، چاپخانهٔ دانشگاه تهران ـ ۱۳۴۱.

جنتی عطائی، دکتر ابوالقاسم: بنیاد نمایش در ایران، کتابفروشی ابن‌سینا ــ ۱۳۳۳.

حلّاج شیرازی، شیخ بسحاق اطعمه (قرن نهم هـ) دیوان بسحاق اطعمه / معرفت شیراز ــ ۱۳۶۰.

خاتمی، دکتر احمد: پژوهشی در نثر و نظم در دوره بازگشت ادبی، پایا، ۱۳۷۴.

خانلری، دکتر پرویز: **وزن شعر فارسی**، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران ــ ۱۳۴۵.
خانلری، دکتر زهرا: **فرهنگ ادبیات فارسی دری**، بنیاد فرهنگ ایران.
دائی جواد، سیدرضا: **تاریخ ادبیات**، چاپخانهٔ حبل‌المتین آبان ۱۳۳۵.
داعی‌الاسلام، سید محمدعلی: **فرهنگ نظام**، چاپ اعظم استیم پریس چهار منار حیدرآباد.
دهخدا، علی‌اکبر: **امثال و حِکَم**، امیرکبیر.
دهخدا، علی‌اکبر: **لغتنامه**، سازمان لغتنامهٔ دهخدا ۵۲ ــ ۱۳۲۵.
رازی، شمس‌الدین محمدبن قیس رازی: **المعجم فی معاییر اشعارالعجم**، انتشارات دانشگاه.
رامی تبریزی، شرف‌الدین حسن‌بن محمد، **حقائق‌الحدائق**، چاپخانه دانشگاه تهران ــ ۱۳۴۱.
رُز، اچ. جی: **تاریخ ادبیات یونان**، (ترجمهٔ ابراهیم یونسی) امیرکبیر ۱۳۵۸.
رید، هربرت: **معنی هنر**، (ترجمه نجف دریابندری). جیبی تهران، ۱۳۵۴.
زرین کوب، دکتر عبدالحسین: **نقد ادبی**، امیرکبیر، تهران ــ ۱۳۵۴.
زرین کوب، دکتر عبدالحسین: **فنّ شعر ارسطو**، (ترجمه)، بنگاه ترجمه و نشر کتاب ــ ۱۳۳۷.
زرین کوب، دکتر عبدالحسین: **شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب**، جاویدان تهران، ۱۳۵۵.
سجادی، جعفر: **فرهنگ علوم عقلی**، انتشارات ابن‌سینا ــ ۱۳۴۱.
سعیدیان، عبدالحسین: **دائرةالمعارف ادبی**، امیرکبیر ــ ۱۳۶۳.
سیدحسینی، رضا: **مکتب‌های ادبی**، نیل، ۱۳۵۳.
شاملو، احمد و پاشائی.ع: **هایکو**، مازیار، ۱۳۶۱.
شعار، دکتر جعفر: **فرهنگ املائی**، بنگاه ترجمه و نشر کتاب ۱۳۶۰.
شفیعی کدکنی، **شاعر آینه‌ها**، آگاه، ۱۳۶۸.
شفیعی کدکنی، دکتر محمدرضا: **صور خیال در شعر فارسی**، آگاه ــ ۱۳۵۸.
شفیعی کدکنی، دکتر محمدرضا: **موسیقی شعر**، توس ۱۳۵۸.
شفیعی کدکنی، دکتر محمدرضا: **موسیقی شعر**، (چاپ جدید)، آگاه ۱۳۶۸.
شکورزاده، ابراهیم: **عقاید و رسوم عامه مردم خراسان**، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران ــ ۱۳۴۶.
شمیسا، دکتر سیروس: **کلیات سبک‌شناسی**، آستان قدس رضوی ۱۳۷۲.
شمیسا، دکتر سیروس: **سیر غزل در شعر فارسی**، فردوس ۱۳۷۰.
شمیسا، دکتر سیروس: **انواع ادبی**، فردوس، ۱۳۷۴.
شمیسا، دکتر سیروس: **سبک‌شناسی شعر**، فردوس، ۱۳۷۴.
شمیسا، دکتر سیروس: **آشنائی با عروض و قافیه**، فردوس ۱۳۸۰.
شمیسا، دکتر سیروس: **فرهنگ عروضی**، مجید، ۱۳۷۰.
شهریاری، خسرو: **کتاب نمایش**، امیرکبیر ــ ۱۳۶۵.
صالح حسینی، رضا: **واژه‌نامه ادبی**، نیلوفر ۱۳۷۵.

صفا، دکتر ذبیح‌اللّه: حماسه‌سرائی در ایران، امیرکبیر ــ ۱۳۵۲.
صلاحی مقدم، دکتر سهیلا: رساله دکتری: مقایسه بین جلال‌الدین محمد مولوی و ویلیام بلیک از نظر عرفانی و ادبی، دانشگاه تربیت مدرس ۱۳۷۸.
صورتگر، دکتر لطفعلی: تاریخ ادبیات انگلستان، دانشگاه تهران ـ ۱۳۴۸.
فاستر، ادوارد مورگان: جنبه‌های رمان (ترجمهٔ ابراهیم یونسی) امیرکبیر، ۱۳۵۲.
فرشیدورد، دکتر خسرو: در گلستان خیال حافظ، بنیاد نیکوکاری نوریانی شهریور ۱۳۵۷.
فروغ، دکتر مهدی: مقالهٔ شعر و موسیقی مجلهٔ موسیقی، دورهٔ سوم شماره ۲۵.
قاسمی کرمانی، حکیم: خارستان، بنگاه خواجو، کرمان ــ ۱۳۳۶.
قهرمانی، ابوالفتح: درست‌نویسی و راههای ویراستاری، نشر نخستین، ۱۳۸۱.
کروچه، بندتو: کلیات زیباشناسی (ترجمهٔ فؤاد روحانی)، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۸.
کریمی حکاک، دکتر احمد: مقالهٔ گفتاری بر طنز، نشریهٔ لوح شماره‌های ۲ و ۳ ــ ۱۳۵۹.
کزازی، میرجلال‌الدین: زیباشناسی سخن، (۳ جلد) نشر مرکز ۱۳۷۰.
کیانوش، محمود: قدما و نقد ادبی، تهران، رز ــ ۱۳۵۴.
لغات و اصطلاحات روان‌شناسی، نشریهٔ شماره ۲۶ مدرسه عالی دختران.
مجتهد شبستری، محمد: نقدی بر قرائت رسمی از دین، تهران ۱۳۷۹ ش.
مجتهد شبستری، محمد: هرمنوتیک، کتاب و سنت، تهران ۱۳۷۵ ش.
مجدی وهبه: معجم مصطلحات‌الادب، بیروت، دارالقلم ۱۹۷۴ (عربی).
مجموعه مقالات همایش سالانه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه هرمزگان، ۱۳۷۷.
مصاحب، دکتر غلامحسین: دائرةالمعارف فارسی شرکت سهامی کتابهای جیبی ــ ۱۳۵۶.
مصفّا، مظاهری و خانلری، پرویز: بدیع و عروض، سال ششم ادبی نظام قدیم.
معین، دکتر محمد: فرهنگ فارسی، امیرکبیر ۱۳۶۴.
مقدم، بهنام (مترجم): غزل‌های شکسپیر، انتشارات نقش و نگار ۱۳۷۹.
مقصودلو: رسالهٔ دکتری در باب «تحول قافیه در شعر فارسی».
موآم، سامرست: دربارهٔ رمان و داستان کوتاه (ترجمه کاوهٔ دهگان) کتابهای جیبی، تهران ــ ۱۳۵۶.
مؤتمن، زین‌العابدین: فرهنگ و ادب فارسی، بنگاه مطبوعاتی افشار، ۱۳۴۶.
مور، سرتوماس: آرمانشهر (ترجمهٔ داریوش آشوری).
میترا: رئالیسم و ضد رئالیسم، نیل، تهران ــ ۱۳۵۳.
میرصادقی، جمال: قصّه، داستان کوتاه، رمان، آگاه، تهران ــ ۱۳۶۰.
میرصادقی، جمال: ادبیات داستانی، شفا، تهران ــ ۱۳۶۶.
میرصادقی، جمال: عناصر داستان، شفا، تهران ــ ۱۳۶۴.
نجفقلی، غفار (آقا سردار): درّهٔ نجفی، نجف اشرف، ۱۳۰۳ هـ.

نشاط، سیدمحمود: زیب سخن، چاپ و انتشارات کتب ایران، ۱۳۴۶.
نظام قاری، مولانا محمود (قرن نهم هـ) دیوان البسه، شرکت مؤلفان و مترجمان ـ ۱۳۵۹.
وحیدیان کامیار، دکتر تقی (ویرایش دکتر رضا انزابی‌نژاد)، بدیع از دیدگاه زیبائی‌شناسی، انتشارات دوستان، ۱۳۷۹.
وحیدیان کامیار، دکتر نقی: در قلمرو زبان و ادبیات فارسی، محقق، ۱۳۷۸.
وطواط، رشیدالدین: حدائق‌السحر فی دقائق‌الشعر به‌کوشش سعید نفیسی کتابخانه بارانی، تهران ـ ۱۳۳۹.
هدایت، صادق: نوشته‌های پراکنده، انتشارات امیرکبیر ۱۳۳۴.
همائی، استاد جلال‌الدین: صناعات ادبی، مؤسسه مطبوعاتی علمی ۱۳۳۹.
همایونی، همادخت: واژه‌نامه زبانشناسی و علوم وابسته، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران ۱۳۷۲.
یوشیج، نیما: حرفهای همسایه، انتشارات دنیا ـ ۱۳۵۷.
یونسی، ابراهیم: هنر داستان‌نویسی، امیرکبیر ۱۳۴۱.

منابع انگلیسی

Abrams, M.lt: *A Glossary of Literary Terms* 3rd Edition, Holf Rinehart & Winston, 1993.
Abrams, N.H.: *A Glossary of Literary Terms,* Holt. Richart and Winston Inc. 1970.
American Literature (An Anthology) Editors: Brooks, Lewis, Warren,St. Martin's Press, New York -- 1974.
Brooks, Cleanth: *Understanding Fiction* New Jersey 1971.
Brown, Edward, G.: *A Literary History of Arabs* VII, Cambridge University, 1969.
Brown, E.G.: *A Literary History of Persia,* Cambridge University 1969.
Chatman, Seymour:*Story and Discourse* Cornell University Press, London -- 1983.
Chaucer, Geoffery: *The Canturbury Tales* Translated into Modern English by: Nevill Coghill -- Penguin Books 1972.
Clinton, Jerome W.: *The Divan of Manuchehri Damghani,* Biliotheca Islamic Mineapolis 1972.
Collier, Peter & Geyer, Ryan, Helga, *Literary Theory Today,* Polity Press 1992.
Crystal, David: *A Dictionary of Linguistics and Phonetics,* Black well, 1991.
Cuddon, J.A.: *A Dictionary of Literary Terms,* Penguin Books.
Cuddon, J.A: *Dictionary of Literary* Terms *and Literary* Theories: Penguin Books, 1991.
Darsch, T.S. *classical Literary Criticism: Aristotle, Horace, Longinus,* Penguin Books 1970.
Encyclopedia of Arabic Literature: Edits: Maisami, Dr.yolly. (Combridge Oxford)?
Eliot, T.S.: *The Sacred Wood,* Methuen & Co. Ltd. London. 1974.
Esslin, Martin: *The Theatre of the Absurd* Pelican Books 1974.
Finch, Geoffrey: *Linguistic Terms & Concepts:* Mcmillan, 2000.
Fowler, Roger: *Linguistic Criticism,* Oxford University, 1996.
Graves, Robert: *The Greek Myths* Penguin Books, 1974.
Hunter, Jim: *The Metaphysical Poets,* Evans, London -- 1975.
Karimi Hakkak, Ahmad: *An Anthology of Modern Persian Poetry,* 1978.
Levey, Judith S. and Greenhall, Agness: *The Penguin Concise Columbia Encyclopedia,* Penguin Books -- 1987.
Lutfial -- Sayyid, Afaf:"*Humor: the Two -- Edged Sword*" *(article)* -- Middle East Studies Association Bulletin -- V.XIV No. 1 -- July 1980.
Martin, Thomas L.: *Reading The Classics With C.S.Lewis:* Baker Academic, 2000.
Maynart Hutchings, Robert: *The Iliad of Homer, The Odyssey,* William Benton Pub. 1971.

Richards, I.A.: *Principles of Literary Criticism,* Routledge and Kegan Paul, 1976.
Roberts, Edgar V.: *Writing Themes about Literature* Prentice, Hall, 1991.
Selden, Raman: *Practising Theory and Reading Literature* Harvester Wheat sheaf, 1989.
Shaw, Harry: *Dictionary of Literary Terms,* Mc Graw. Hill -- 1905.
Shipley, Joseph: *Dictionary of the World Literature,* Littlefield Adams and Co 1972.
Short, Mick: *Eploring The Language of Poems, Plays, and Prose,* Longman, 1996.
Thames & Hudson: *A Reader,s Guide To Literary Terms:* Kard Beckson & Arthur Gane 1970.
The Oxford Anthology of English Literature Oxford University.
Thrall, William Flint and Hibbard, Addison: *A Handbook to Literature,* Doubleday, Dorna and Co. Inc. 1936.
Tilak, Dr. Raghukul: *History and Principle of Literary* Criticism Rama Brothers, New Dehli, 1999.
Wellek, Réne and Warren, Austin: *Theory of Literature,* Penguin Books.

طلیعهٔ تجدد در شعر فارسی / دکتر احمد کریمی حکاک / ترجمهٔ مسعود جعفری

طلیعهٔ تجدد در شعر فارسی با بهره‌گیری از الگویی نشانه‌شناختی تحوّل شعر فارسی را بررسی می‌کند و تاریخ تکامل شعر جدید فارسی را با دیدگاهی انتقادی از نو باز می‌گوید. آشنایی روشنفکران ایرانی با اروپا در قرن نوزدهم تصوّری خیالی از فرهنگ و ادبیات اروپایی برای آنان فراهم آورد. نسل بعدی این روشنفکران اصلاح‌طلب در سرآغاز قرن بیستم، با آفریدن برخی آثار نو و مشارکت در بحث و جدل‌های پرشور، سعی کردند سنّت کهن را به شیوه‌ای تازه شکل دهند که، هم مدرن باشد و هم متناسب با دغدغه‌های عصر جدید.

کریمی حکاک با نگاهی انتقادی این دیدگاه رایج را مورد بازنگری قرار می‌دهد که معتقد است نیما یک تنه سنّت کلاسیک شعر فارسی را دگرگون کرد؛ دیدگاهی که شکاف جمال‌شناختی میان شعر نوگرا و شعر کلاسیک ایران را بیش از حدّ عمیق جلوه می‌دهد.

مؤلف با قرائت دقیق و تحلیل چند شعر از پیشگامان شعر جدید ایران نشان می‌دهد که شعر نو نیما تافته‌ای جدابافته نیست بلکه نقطهٔ اوج گرایشی است که در قرن نوزدهم در فرهنگ و ادبیات ایران شکل گرفت و به تدریج تکامل یافت.

امیرزاده‌ی کاشی‌ها (نقد شعر شاملو) / دکتر پروین سلاجقه

درباره شعر شاملو منتقدان و صاحبنظران از دیدگاه‌های ویژه‌ای قلم زده‌اند هرچند که این نقد و نظرها هرکدام ویژگی‌های خاص خود را دارند اما جامعیت چندانی در آنها دیده نمی‌شود.

مؤلف در این کتاب با رعایت احترام و حفظ حقوق معنوی این بزرگان و با اتکاء به آخرین نظریه‌های نقد ادبی، ژرف‌نگرانه و ریزبین دوره‌های مختلف شعر شاملو را بررسی و تحلیل می‌کند و در بسیاری از موارد خواننده علاقه‌مند را به جهت درک صحیح و اصولی از بن‌مایه‌های شعری شاملو به تحسین وا می‌دارد.

اهمیت تدوین و چاپ کتاب «امیرزاده‌ی کاشی‌ها» بیشتر از آن روست که در این مجموعه، شعر شاملو هم به لحاظ «ساختاری» و هم از جهت «درونمایه و محتوا» مورد واکاوی و تحلیل دقیق قرار می‌گیرد و افق‌های جدید و ناشناخته‌ای از شعر این شاعر بزرگ برای دوستداران شعر معاصر گشوده می‌گردد.

قزاق / عصر رضاشاه پهلوی / محمود پورشالچی

... مظفرالدین‌شاه قاجار در تاریخ پنجم ماه اوت ۱۹۰۶ پس از تردیدها و ترس‌ها سرانجام فرمان مشروطیت را امضاء کرد و بر اثر آن اجازه داد ملت برای خود نمایندگانی برگزینند و مسائل مملکتی را در آن مورد بحث و فحص قرار دهد و دیگر ارادهٔ یک تن حاکم نباشد...

... قزاق، براساس اسناد وزارت امور خارجهٔ فرانسه و با استفاده از گزارشهای سیاسی سفیران و وزیران فراهم شده و در حقیقت مروری است کلّی به زندگانی اجتماعی و سیاسی ایران در قرن بیستم (بطور عمومی) و نگرشی به وضع ملت ایران (بطور خصوصی)...

... این کتاب حاصل بیش از سی‌سال جمع‌آوری اسناد و مراجعه به بایگانی‌های مختلف در کشورهاست که عشق من به ایران عامل اساسی آن بوده است...

دورهٔ کامل تاریخ تئاتر جهان

دکتر اسکار براکت، ترجمهٔ هوشنگ آزادی‌ور

این کتاب علاوه بر آن که تصویر کامل و روشنی از تئاتر و نمایش را برای پویندگان و محققان ترسیم می‌کند، مطالعهٔ آن برای همهٔ دست‌اندرکاران تئاتر و سینما، از بازیگر و نویسنده و کارگردان و طراح تا معمار و منتقد و... مفید و مغتنم است. رهیافت علمی این کتاب با تئاتر، زنده و پویا است، هر تغییر و تحوّل و جنبشی را در ارتباط با ریشه‌های تاریخی، نیازهای اجتماعی و اقتصادی، فکری و عقیدتی و دست‌آوردهای فنیِ دورانش مورد بررسی قرار می‌دهد.

مجموعهٔ گزینهٔ اشعار

گزینه‌ها، مجموعه‌ای است برای دوستداران شعر که بتوانند در فرصت کوتاه‌تری به بهترین آثار شاعران مورد علاقهٔ خود دست یابند. اکثر این گزینه‌ها به وسیلهٔ خود شاعران برگزیده شده است. و به ترتیب عبارتند از گزینهٔ اشعارِ فروغ فرخزاد / فریدون مشیری / منوچهرآتشی / سیمین‌بهبهانی / مهدی اخوان‌ثالث / فرخ‌تمیمی / نیمایوشیج / حمیدمصدق / نصرت رحمانی / م. آزاد / پروین اعتصامی / احمد شاملو / منوچهر شیبانی / علی موسوی‌گرمارودی / حافظ خرمشاهی / قیصرامین‌پور / شفیعی‌کدکنی / یدالله‌رویایی/ بهار / عمران صلاحی / سیاوش کسرایی / محمدعلی سپانلو / سیدعلی صالحی / علی باباچاهی / منوچهر نیستانی.

در زمینهٔ شعر جهان

گزینه اشعار / والت ویتمن / دو زبانه / دکتر سیروس پرهام

گزینه اشعار / لانگ فلو / دوزبانه / دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن

گزینه اشعار و نامه‌های امیلی دیکنسون / سعید سعیدپور

گزینه اشعار / رابرت فراست / دو زبانه / دکتر فتح‌الله مجتبائی

گزینه اشعار عرب / رویا و کابوس / دکتر عبدالحسین فرزاد

گزینه اشعار / ژاک پرور / دو زبانه / آفتاب نیمه شب / محمدرضا پارسایار

گزینه اشعار / سیلویا پلات / دو زبانه / در کسوت ماه / سعید سعیدپور

گزینه‌اشعار / لرمانتف / مرگ شاعر / زهرا محمدی

گزینه اشعار / عاشقانه‌های آلمانی / علی عبداللهی

گزینه اشعار / گابریلا میسترال / شب زنبیل سیاهی‌ست / فوأد نظیری

ترانه‌های پاپ عاشقانه / همیشه سبز / ضیاء قاسمی

عاشقانه‌های مصر باستان / ازرا پاوند / عباس صفاری

گزینه اشعار / اوکتاویوپاز، به من گوش سپار چنان که به باران / سعیدسعیدپور

گزینه اشعار / پیشگامان شعر معاصر ترک / جلال خسروشاهی

گزینه اشعار / سندبرگ (برای تووماه‌نغمه سردادم) / احمد پوری

گزینه اشعار هاوس من / خاکستر و باد / دکتر بهرام مقدادی

قحط خورشید / گزینه غزلیات و رباعیات مولانا / رینولد الن نیکلسون / زارا هوشمند

دلواپس شادمانی تو هستم / نامه‌های ماری‌هاسکل به خلیل جبران / مجیدروشنگر

گنجینه معنوی مولانا / آنه ماری شیمل / شهاب‌الدین عباسی

عینیت در پژوهشهای اجتماعی (درس‌هایی در روش تحقیق)
گونار میردال / ترجمهٔ مجید روشنگر

روش تحقیق در امور اجتماعی، نیازمند تفکری است که بتواند فرد را از خامی و تعصّب دور نگاه دارد و عینیّت را به جای ذهنیّت راهنمای خود قرار دهد. اگر امروزه مردم جهان به الگوی «جامعهٔ مرفه» در کشورهای اسکاندیناوی رشک می‌برند، باید به یاد بیاوریم که یکی از معماران اصلی و نخستین این الگو، گونار میردال، نویسندهٔ کتاب حاضر است.

چه کسی باور می‌کند (بهترین رمان سال ۱۳۸۲) / روح‌انگیز شریفیان

... به من می‌گویند تو مرده‌ای ...

زن و شوهری مهاجر در قطار رهسپار سفری دراز هستند، زن در انزوای خود خواسته، با گذر از ایستگاه شهرها و مراحل عمر، روابط خویش را با شوهر و دختر، با خانواده و دوستانش در خاطره مرور می‌کند و به بازشناسی تازه‌ای از روح عاشق و صبور خود می‌رسد. بازاندیشی روانشناسانهٔ آوارگی و نیاز پیوندیابی با ریشه‌ها، اسطورهٔ عشق و وطن محور اصلی این رمان است.

فریدریش نیچه و گزین‌گویه‌هایش
ترجمه و تدوین پریسا رضایی، رضا نجفی

این کتاب گزینشی از جملات قصار و نغز یا به اصطلاح گزین‌گویه‌های نیچه از سراسر کتاب‌های اوست. بی‌تردید می‌توان گفت که شیواترین و خواندنی‌ترین بخش از نوشته‌های نیچه، گزین‌گویه‌های اوست. او در این شیوه از سخن گفتن توانست به آنچه مشتاقش بود دست یابد، «در چند جمله گفتن آنچه دیگران در یک کتاب می‌گویند و حتی آنچه که در کتابی نیز گفتن نمی‌توانند.»

گزین‌گویه‌های نیچه کوتاه‌ترین راه و همزمان دل‌انگیزترین مسیر برای شناخت اندیشه‌های این فیلسوف شمرده می‌شود.

دراین اثر، افزون برگزین‌گویه‌هایی از هر کتابِ نیچه، معرفی‌های کوتاهی دربارهٔ هراثر، مقالات وگفتارهایی ازنیچه‌شناسان برجسته جهان و نیزکتاب‌شناسی‌فارسی این فیلسوف ارائه شده است تا خوانندهٔ غیرمتخصص را نیز با نیچه و آثارش آشنا سازد.

اسرار / کنوت هامسون / سعید سعیدپور

اسرار داستانی است جذاب و پُر راز و رمز از نویسندهٔ بزرگ نروژی و برندهٔ جایزهٔ نوبل ۱۹۲۰. پیچیدگی ملموس شخصیت اصلی، مثلث عشقی او و ارتباط دوگانه‌اش با هنر، طبیعت و ماوراءالطبیعه در صحنه‌هایی زنده برای خواننده مجسم می‌شود، بیهوده نیست که هنری میلر دربارهٔ این کتاب گفته است: آن را بارها و بارها خوانده و هربار بیشتر مسحور شده است. سبک روایی ـ دراماتیک رمان با برخورداری چشمگیر از عناصر مدرن و حتی پُست‌مدرن، دل و جان آدم‌ها را چندان می‌کاود که در پایان چیزی برجای نمی‌ماند جز مشتی اسرار.

دانشنامه سیاسی / داریوش آشوری

کوشش شده است که این کتاب به عنوان یک کتاب مرجع نیازهای بیشتری را از خوانندهٔ فارسی زبان برآورده کند، بویژه در زمینه‌های اصطلاحات و جستارهای نظری سیاسی...

روش ما در شرح مطالب مقاله‌ها آن بوده که مطالب بیطرفانه و با دیدی علمی و کمابیش از دیدگاه هواداران هر نظریه شرح شود و برای تمام خوانندگان سودمند باشد.

ماهی‌ها در شب می‌خوابند / سودابه اشرفی

رمان ماهی‌ها در شب می‌خوابند که برندهٔ جایزهٔ صادق هدایت و جایزهٔ بهترین رمان سال مهرگان ادب شده است، سرگذشت «طلایه» دختری ایرانی را دنبال می‌کند که در ابتدای انقلاب به خارج از کشور مهاجرت می‌کند، نویسنده حوادث و سیر زندگی قهرمان داستان را لحظه به لحظه و از طریق بازگشت‌های مداوم دنبال می‌کند.

تخم‌مرغ‌های شوم / میخائیل بولگاکف / پونه معتمد

میخائیل بولگاکف ۱۹۴۴-۱۸۹۱ نویسنده برجسته روس با کتابِ مرشد و مارگاریتا در نزد جامعه کتابخوانِ ایرانی به شهرت رسید.

داستان تخم‌مرغ‌هایِ شوم همزمان با کتاب دل سگ در سال ۱۹۲۴ در مطبوعات روسیه به چاپ رسید و با استقبال فراوانِ منتقدانِ ادبی و جماعتِ کتابخوان مواجه شد.

قهرمان این داستان پرفسور پرسیکف که یکی از امیدهای دانش روسیه است قربانی مقاصد شوم و فرصت‌طلبانه حکومت شده و از کشفیاتش سوء استفاده می‌گردد. بولگاکف با پناه بردن به ژانر ادبیات علمی ـ تخیلی (Science-Fiction) و با زبان کنایه و استعاره که لازمه بیانِ عقاید در یک فضایِ مختنق است تصویری هولناک از وضعیت پیشرفتِ علم و دانش در سایه حکومتهای توتالیتر را با طنزی تلخ و گزنده در پیش چشم خوانندگانِ کتاب به تصویر می‌کشد. برای اولین بار کتابی از بولگاکف از زبان اصلی (روسی) به فارسی برگردانده شده است.

روش مطالعه ادبیات و نقدنویسی

جان پک و مارتین کویل / ترجمهٔ سرورالسادات جواهریَان

هدف کتاب حاضر این است که مهارت تفکر نقد و بررسی کتاب را در خواننده افزایش دهد و راه‌های عملی را برای مطالعه و درک و تحلیل ادبیات پیش روی او قرار دهد. نویسندگان این کتاب کوشیده‌اند دیدگاه گسترده‌تری دربارهٔ متون مورد مطالعه و به طور کلی دربارهٔ ادبیات به شما ارائه دهند، تا دانشجویان بتوانند به‌طور مستقل متنی را نقد و بررسی کنند و دیدگاه خود را برای تحلیل و تفسیر متن به کار گیرند.

جان پک / مارتین کویل

نامه‌هایی به یک نویسندهٔ جوان / ماریو بارگاس یوسا / ترجمهٔ رامین مولایی

به سنت ریلکه شاعر اتریشی در اثر به یاد ماندنی‌اش: نامه‌هایی به یک شاعر جوان، ماریو بارگاس یوسا هم، آموخته‌ها و آزموده‌های دوران نویسندگی‌اش را در دوازده نامه برای نویسندگان جوان و پرشور فراهم آورده است. در دیدگاه بارگاس یوسا نویسنده انسانی است سرشار از شوق سیری‌ناپذیرِ خلق دنیایی دیگر، اما به روی کاغذ آوردن خیال و بنا کردن دنیایی نو، ابزار و روش‌های خاص خود را طلب می‌کند، نویسنده با ترسیم تابلویی راهنما از داستانها و رمان‌های نویسندگان بزرگ جهان از جمله: بورخس، بی ار اس سلین، کورتاسار، فاکنر، گارسیا مارکز، کافکا و... به تشریح کارکرد عناصر رمان از زمان و فضا گرفته تا سبک و ساختار آن می‌پردازد.

رُمان بیمار / مایکل پالمر / ترجمهٔ محمدعلی مهمان‌نوازان

پلیس و جنایتکاران، این‌بار در اتاق عمل با یکدیگر روبرو می‌شوند. تیم جرّاحی با دقت در حال ازبین بردن تومور مغزی مردی است که، پلیس سالها است در تعقیب اوست اما جنایتکاران که نجات سردسته‌شان اهمیت زیادی دارد همه چیز را پیش‌بینی کرده و با گروگان گرفتن تیم جراحی و یک هلی‌کوپتر... ، نجات گروگان‌ها برای نیروهای امنیتی اهمیت حیاتی دارد.

استخوان‌های دوست‌داشتنی / آلیس زیبولد / ترجمهٔ فریده اشرفی

سوزی سَمِن دختر ۱۴ ساله‌ای است که به شکل هولناکی به قتل رسیده و روایت اندوهبار مرگ خود را با زبانی کودکانه و در عین حال جذاب بیان می‌کند. **استخوان‌های دوست‌داشتنی** داستانی است پرکشش، با نثری جذّاب و روان که با ایجاد حسّ تعلیق، خواننده را لحظه‌ای به خود رها نمی‌کند. ترجمهٔ این کتاب به بیش از سی زبان و تیراژ چندمیلیونی آن نشانگر آن است که **آلیس زیبولد** در بیان ایده‌هایی دربارهٔ زندگی پس از مرگ، نیروی عشق، وفاداری، پاکی انسانها، بهشت و... از توانایی و قریحهٔ سرشاری برخوردار است. روایت اول شخص و رگه‌هایِ طنز پنهان نویسنده، بر جذابیت‌های داستان افزوده است. از ویژگی‌های بارز کتاب آن است که مترجم با آوردن پانوشت‌های لازم، برخی از اصطلاحات نامأنوس را برای خواننده فارسی‌زبان روشن کرده است.

شاه گوش می‌کند

ایتالو کالوینو / فرزاد همتی / محمدرضا فرزاد

... فوران فریادها و شعله‌ها شهر را دربر گرفته است. شب منفجر شده است، زیر و رو شده است. تاریکی و سکوت در هم تنیده‌اند و اضداد خود، آتش و فریاد را بیرون می‌ریزند. شهر مثل کاغذی مشتعل، مچاله می‌شود. فرار کن! بدون تاج، بدون گرز مرصّع. کسی نمی‌فهمد که تو شاهی. شبی تاریک‌تر از شب آتش‌سوزی نیست. و آنکه در میان جمعیت فریادگران می‌دود، تنهاترین است.

خاطرات پس از مرگ (برندهٔ کتاب سال) / ماشادو دِآسیس / عبدالله کوثری

«من نویسنده‌ای فقید هستم، اما نه به معنای آدمی که چیزی نوشته و حالا مرده، بلکه به معنای آدمی که مرده و حالا دارد می‌نویسد.»

ماشادو دآسیس با این تمهید هشیارانه و بی‌مانند، راوی این زندگی‌نامه را آزاد می‌گذارد تا فارغ از همه دغدغه‌های آدمی زنده، زندگی خود را روایت کند و روایت این زندگی فرصتی می‌شود تا نویسندهٔ تیزبین و متفکر با زبانی آمیخته به طنزی شکاکانه زیر و بم وجود آدمی، عواطف و هیجانات، بلندپروازیها و شکست‌ها و پیروزیهای او را از کودکی تا دم مرگ پیش روی ما بگذارد و پرسش‌هایی ناگزیر را در ذهن‌مان بیدار کند.

خاطرات پس از مرگ، بعد از انتشار به زبان انگلیسی در شمار صد رمان بزرگ جهان جای گرفت و نویسندهٔ آن امروز بزرگترین نویسندهٔ امریکای لاتین در قرن نوزدهم و به عقیدهٔ برخی منتقدان، مثل سوزان سونتاگ، بزرگترین نویسندهٔ این قاره در دو قرن اخیر به شمار می‌رود.

دایرةالمعارف شیطان

آمبروز بیرس / ترجمهٔ سید ابراهیم نبوی / مهشید میرمعزّی

... تا آن زمان تنها در آثار عبید زاکانی (رسالهٔ تعریفات) دیده بودم که کسی به تفسیر طنزآمیز واژه‌ها پرداخته است. ماه‌ها گذشت تا اینکه یکی از دوستان خوبم که در فرانسه ساکن است با من تماس گرفت و به من نویسنده‌ای به نام «آمبروز بیرس» را معرفی کرد. پرسیدم: این دیگر چه جور جانوری است؟ گفته شد طنزنویسی است که در سال‌های ۱۹۱۰-۱۸۷۰ آثار خود را در ایالات متحدهٔ آمریکا چاپ کرده است...

اوستا / کهن‌ترین سرودهای ایرانیان / دکتر جلیل دوستخواه

اوستا، میراث مشترک فرهنگی جهانیان و کهن‌ترین نوشتار ایرانیان و نامه دینی مزداپرستان است. گزارنده کوشیده است تا در این مجموعه، تکامل دانش اوستاشناسی را بر بنیادهای پژوهشهایی که درخودِ اوستا و یا در ادبیات پارسی میانه در چند دهه اخیر در ایران و جهان صورت پذیرفته استوار ساخته و تا آنجا که امکان یافته، برداشتهای نو را در برابر خواننده بگذارد.

شاید / لیلیان هلمن / علیرضا میراسداله

سارا قطره‌ای بود که در زندگی‌ام می‌چکید، بی‌آنکه از خود خاطره‌ای فراموش‌نشدنی یا حسی قدرتمند به جا بگذارد.

ما در حقیقت هرگز همدیگر را نمی‌شناختیم. فقط کمی از زندگی او در زندگی من رسوب کرده بود.

در اوایل دهه چهل نام لیلیان هلمن به اندازه هر نام ماندگار دیگری در ادبیات آمریکا بر سر زبان‌ها بود. برخی او را ایبسن آمریکا می‌نامیدند و بسیاری دیگر، آثارش را با آثار استریندبرگ مقایسه می‌کردند. کتاب شاید آخرین اثر لیلیان هلمن است که در سال ۱۹۸۰ یعنی یک سال پیش از مرگش منتشر شد. پس از مرگ او جایزه‌ای به نام و یادش هر ساله به مدافعان حقوق انسان‌ها در حوزه هنر و ادبیات تعلق می‌گیرد. این جایزه در سال ۱۹۹۸ به احمد شاملو، شاعر بزرگ ایران اهدا گردید.

زمان‌لرزه / کورت ونه‌گوت / ترجمهٔ مهدی صداقت‌پیام

رمانی بسیار لذت‌بخش... تصویری که ونه‌گوت از همسر اولش، برادرش و خواهرش ارائه می‌دهد، زیبا، دقیق، انتقادآمیز و دوست‌داشتنی است.

نیویورک تایمز

حاشیه‌گویی‌ها، جملات قصار و خاطرات به یادماندنی به همراه نبوغ مهارناپذیر و تخیل قوی مسحور کننده‌ی ونه‌گوت، اثری بی‌نظیر و تکان‌دهنده خلق کرده‌اند.

جیسون تامپسون، ماهنامه‌ی هارپراند کویین

زمان‌لرزه دلنشین، خارق‌العاده و غیرمتعارف است. ونه‌گوت همواره زبانی طعنه‌آمیز داشته است. نویسنده‌ای باریک‌بین و منحصربه‌فرد.

جیمزوود، روزنامه‌ی گاردین

پس از خواندن رمان زمان‌لرزه احساس می‌کنم این افتخار را داشته‌ام که چندین ساعت از عمرم را در حضور یکی از خوش‌مشرب‌ترین، خوش‌اخلاق‌ترین و سرزنده‌ترین انسان‌های دوران‌مان سپری می‌کنم. این رمان معجونی هوشمندانه، جذاب و بسیار مفرح از داستان نظرات شخصی و زندگی‌نامه است.

نکیولاس رویل، ماهنامه‌ی لیترری ریویور

شوکران شیرین / طنزآوران امروز جهان / وودی آلن، بوخوالد، تربر.... / ترجمهٔ تقی‌زاده، کوثری، امرایی، سعیدپور، میترا کدخدایان...

در این کتاب پس از مقدمهٔ سیدابراهیم نبوی، داستانهایی از آثار طنزپردازان جهان توسط مترجمین گرانقدری گردآوری شده که هرکدام نوع خاصّی از طنز را در خود بازمی‌تاباند. در این مجموعهٔ، طنز را از دهان دیگران از مکزیک تا گواتمالا و آرژانتین، از امریکا و کانادا تا آلمان و همین بیخ گوش خودمان ملاحظه می‌کنید تا اتفاقاً معلوم شود که همه طنزپردازان جهان به یک زبان حرف می‌زنند: زبان طنز.

اغلب نویسندگان این مجموعه با ما هم‌روزگارند، از معاصران هستند به جز «جلیل محمدقلی‌زاده».

در زمینهٔ علوم اجتماعی

تئوری‌های جباریت / راجر بوش / فریدون مجلسی

حضور ایران در جهان اسلام / احسان یارشاطر / فریدون مجلسی

به نام آزادی / آیزیا برلین / محمد امین کاردان

حقیقت و آزادی / ریمون آرون / دکتر مهرداد نورایی

مسائلی از فرهنگ، هنر و زبان / احسان طبری

افکار عمومی و معیارهای سنجش آن / دکتر دادگران

عینیت در پژوهش اجتماعی / گونار میردال / مجید روشنگر

دانشنامه سیاسی / داریوش آشوری

طبقه جدید / میلوان جیلاس ـ دکتر عنایت‌الله رضا

روانشناسی اجتماعی / دکتر آن ماری روش بلاو ـ دکتر دادگران

مبانی ارتباطات جمعی / دکتر سید محمد دادگران

تاریخ عقاید و مکتبهای سیاسی / پروفسور موسکا / دکتر حسین شهیدزاده

انقراض سلسله صفویه و ایام استیلای افاغنه در ایران / لارنس لکهارت / مصطفی قلی عماد

هنرعشق‌ورزیدن / اریک‌فروم / پوری‌سلطانی

بحران روانکاوی / اریک فروم / اکبر تبریزی

بنام زندگی / اریک فروم / اکبر تبریزی

آیا انسان پیروز خواهد شد؟ / اریک فروم / عزت‌الله فولادوند

گریزازآزادی / اریک فروم / عزت‌الله فولادوند

زبان از یاد رفته / اریک فروم / ابراهیم امانت

انقلاب امید / اریک فروم / مجید روشنگر

داشتن یا بودن / اریک فروم / اکبر تبریزی

جزم اندیشی / اریک فروم / منصور گودرزی

فراسوی زنجیرهای پندار / اریک فروم / دکتر برکت

روانکاوی و دین / اریک فروم / آرسن نظریان

بودا، در جستجوی ریشه‌های آسمان / امیرحسین رنجبر

آئین بودا / هانس ولفگانگ شومان / ع. پاشائی

آئینِ کنفوسیوس، دائو، بودا / پروفسور دووی مینگ / مهندس غلامرضا شیخ زین‌الدین

کمیته ۳۰۰ / دکتر جان کولمن / دکتر یحیی شمس

سیاست‌پردازی و نیرنگ (کمیته ۳۰۰)، دکتر جان کولمن

عقاید فلسفی ابوالعلاء معرّه / عمر فروخ / حسین خدیو جم

زرتشت و جهان غرب / ژ. دوشن گیمن / مسعود رجب نیا

درآمدی بر تاریخ فلسفه هنر / دکتر محمد ضیمران

در زمینهٔ زندگینامه و رمان

قزاق / زندگی رضا پهلوی / محمود پورشالچی
خاطرات پس از مرگ، ماشا دو دِآسیس، عبدالله کوثری (برندهٔ جایزه کتاب سال ۸۳ برای ترجمهٔ بهترین رمان خارجی)
گالاپاگوس، کورت ونه گوت / علی‌اصغر بهرامی
ماهی‌ها در شب می‌خوابند / سودابه اشرفی (برنده جایزه صادق هدایت)
استخوان‌های دوست داشتنی / آلیس زیبولد / فریده اشرفی
چه کسی باور می‌کند / روح‌انگیز شریفیان (برنده جایزه بهترین رمان اول ۸۳ بنیاد گلشیری)
روزی که هزاربار عاشق شدم / روح‌انگیز شریفیان
پایان درخت سیب / نوشین سالاری (برنده تقدیرنامه مهرگان)
تخم مرغ‌های شوم / میخائیل بولگاکف / پونه معتمد
موسیقی یک زندگی / آندره مکین / ساسان تبسمی
با چشمان شرمگین / طاهربن جلّون / اسدالله امرایی
مه / میگل. د. اونامونو / بهناز باقری
اسرار / کنوت هامسون / سعید سعیدپور
زندگی من / پائولو کوئیلو / خجسته کیهان
بازیافتن (جام شکسته) / آلن رُب گری‌یه / خجسته کیهان
تجربه‌های مصدق در چشم‌انداز ایران*
شور هستی / داستان زندگی داروین / ایروینگ استون / دکتر محمود بهزاد
شور ذهن / داستان زندگی فروید / ایروینگ استون / اکبر تبریزی ـ فرخ تمیمی
خاکی و آسمانی (داستان زندگی موزارت) / دیوید وایس / علی‌اصغر بهرام‌بیگی / در دو جلد
افسانه‌های کوچک چینی / برگردان احمد شاملو
دلباختگان / داستان زندگی کلارا و رابرت شومان / الیزابت کایل ـ علی‌اصغر بهرام‌بیگی
ستون آهنین (داستان زندگی سیسرون خطیب معروف رومی) / تیلور کالدول / علی‌اصغر بهرام‌بیگی

کوری / ژوزه ساراماگو / اسدالله امرائی
هسه و شادمانیهای کوچک / پریسا رضایی، رضا نجفی
زن اژدها / زندگی اشرف پهلوی / حسن سعیدی
زندگی مادام‌کوری / آلیس ثورن / پری کیانوش
خنده در تاریکی / ناباکف / امید نیکفرجام
می‌توان فراموش کرد؟ / هانس کخ / پریچهر معتمد گرجی
فریدریش نیچه و گزین گویه‌هایش / رضا نجفی، پریسا رضائی
بازگشت ریشی / دی‌پک چوبرا / لادن جهانسوز
اینس / کارلوس فوئنتس، اسدالله امرایی
افعی‌ها خودکشی نمی‌کنند / فتح الله بی‌نیاز
التهاب سرد / فتح‌اله بی‌نیاز
یادداشت‌های دورا داستانی از کافکا / حمید صدر / پریسا رضایی
ستاره‌های خانه‌ای کوچک / فیروز حجازی
روزهای قشنگ عشق / عباس مشهدی
بادبادک‌باز / خالد حسینی / ز. گنجی و پ. سلیمان‌زاده
روزی، روزگاری، دیروز (برگزیدهٔ داستان‌های مجلهٔ نیویورکر)
سفیدبرفی / دونالد بارتلمی / نیما ملک‌محمدی
زمان لرزه / کورت وُنه گوت / مهدی صداقت پیام
فساد در کازابلانکا / طاهربن جلون، محمدرضا قلیچ‌خانی
همنام /جومپا لاهیری / فریده اشرفی
نقاشی خانم / مهری کاشانی*
بیمار / مایکل پالمر / مهمان‌نوازان
مانکن و دو انسان مرده / مهناز هدایتی
مادرانه / مهناز روشنگر*
روزی از روزهای زندگی / مانلیو آرگه‌تا / پری منصوری
وقتی از عشق حرف می‌زنیم / ریموند کارور / ز. گنجی ـ پ. سلیمان‌زاده
تجاوز قانونی / کوبوآبه / علی قادری
اخگر / ساندور مارای / شهروز رشید
آبشار / جویس کارول اوتس / رؤیا بشنام*
شاید / لیلیان هلمن / علیرضا میراسداله
زورو / ایزابل آلنده / مهمان‌نوازان*
زنی که منتظر بود / آندره مکین / ساسان تبسمی

* ـ زیر چاپ

فرهنگ اصطلاحات ادبی دائرةالمعارف کوچکی است از واژگان ادبی شامل صناعات، انواع، نقد و نظریه‌ها، مکتب‌ها و دوره‌های عمده در ادبیات ایران و جهان که به شیوه تطبیقی و توضیحی تألیف شده است. رویکرد تطبیقی حاکم بر مقالاتِ کتاب مفاهیم مربوط به صناعات، انواع و جریان‌های ادبی را به ویژه در بستر ادبیات فارسی، انگلیسی، و امریکائی همراه با شرح و شواهد برگزیده و گویا به خواننده معرفی می‌نماید. در این راه کوشش مؤلف آن بوده است که با پژوهش در منابع معتبر فارسی و انگلیسی و از رهگذر مطابقتِ تعاریف با یکدیگر، به جای واژه‌سازی، تا سرحد امکان از واژگان موجود و فنّی در گنجینهٔ ادب کهن و معاصر فارسی بهره گیرد و آنها را با برابرهای اروپائی هرکدام تطبیق دهد.

در ویرایش جدیدِ فرهنگ اصطلاحات ادبی علاوه بر بسط و بازنگری در مقالات و مدخل‌های کتاب، مؤلف مدخل‌های تازه‌ای در زمینه‌های مختلف اعم از صناعات، نظریه‌ها و تحولاتِ معاصر ادبی به کتاب افزوده که موجب روزآمد شدنِ فرهنگِ مذکور شده است.

دو واژه‌نامهٔ ادبی (فارسی - انگلیسی و انگلیسی - فارسی) شامل کلیه اصطلاحات مندرج در کتاب نیز در پایانِ کتاب به منزلهٔ فرهنگِ دوزبانه واژگان ادبی راهنمای مراجعه کنندگان است.



انتشارات مروارید

شابک: ۰-۶۸-۲۶-۶۰۲-۹۶۴ ISBN: 964-6026-68-0